№ 16980.

Г. Риманъ.

Профессоръ музыки при Лейпцигскомъ университетѣ.

КАТЕХИЗИСЪ

ФОРТЕПІАННОЙ ИГРЫ.

Переводъ съ нѣмецкаго

А. Буховцева.

2-е, исправленное изданіе.



Переводъ собственность издателя

Л. Юргенсона въ Москвѣ.

С.-Петербургъ, у І. Юргенсона. | Варшава, у Е. Венде и К°.

Кіевъ, у Л. Идзиковскаго.

1907.

Цѣна 75 коп.



1896

ИЗДАНІЕ П. ЮРГЕНСОНА.

Парижъ 1900 г. **Grand prix** и золот. я медаль.

Теоретическія сочиненія.

р. к.

Аллемановъ, Д. Церковные лады и гармонизація ихъ по теоріи древнихъ дидаскаловъ восточнаго осмогласія.—75

А..., К. Прописи нотописанія . . . . —40

Альбрехтъ, К. Тематическій каталогъ вокальныхъ сочиненій М. Глинки, съ нотами 1 50

Аренскій, А. Сборникъ задачъ (1000) для практическаго изученія гармоніи. 2 —

— Sammlung von 1000 Aufgaben zum praktischen Erlernen der Harmonie. . 2 —

— Краткое руководство къ практическому изученію гармоніи. 1891 г. . . 1 50

— Kurzer Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie. Aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon . . 1 50

— Руководство къ изученію формъ инструментальной и вокальной музыки. Часть 1-я и 2-я по . . . . 1 —

— Части 1-я и 2-я въ одномъ томѣ . . 1 50

Арнольдъ, Юрій. Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія по эллинской и византійской теоріи и акустическому анализу . . . . . 3 —

Баскинъ, В. Біографическія очерки русскихъ композиторовъ:

— I. А. Г. Рубинштейнъ. 1886 г. . . —75

— II. М. П. Мусоргскій. 1877 г. . . —75

— III. А. Н. Сѣровъ. 1890 г. . . . —75

Берліозъ, Г. Дирижеръ оркестра. Переводъ съ французскаго П. Щуровскаго. *2-е исправленное изд.* 1894 г.—75

— Очеркъ его жизни и дѣятельности.—10

Бернардъ, М. Искусство настраивать, или систематическое изложеніе правилъ научиться безъ труда и въ самое короткое время вѣрно и чисто строить фортепіано, натягивать струны и вообще поддерживать инструментъ въ надлежащемъ порядкѣ. *7-е изданіе.* . . . . —40

Бусслеръ, Л. Учебникъ формъ инструментальной музыки, изложенный въ 33 задачахъ. Переводъ съ нѣмецкаго профессоровъ Московской консерваторіи Н. Кашкина и С. Танѣева. 1883 г. 1 50

р. к.

Бусслеръ, Л. Строгій стиль. Учебникъ простаго и сложнаго контрапункта, имитаціи, фуги и канона въ церковныхъ ладахъ. Переводъ проф. С. Танѣева. 1885 г . . . . . . 2 —

— Свободный стиль. Учебникъ контрапункта и фуги въ свободномъ стилѣ, изложенный въ 33 задачахъ. Перев. проф. Н. Кашкина. 1885 г. 1 50

Буховцевъ, А. Настольная справочная книжка для преподавателей и всѣхъ занимающихся фортепіанною игрою. 3-е *умноженное изданіе* . . —50

— Элементарный учебникъ фортепіанной метрики. 1 50

Веберъ, К. Руководство для систематическаго обученія на фортепіано. *2-е дополненное изданіе* 1886 г. . . —50

Weber, C. Systematische Grundlage als Leitfaden für den ersten Clavierunterricht . . . . —50

— Путеводитель для обученія игрѣ на фортепіано. *4-е дополн. изд.* 1886 г.— 75

Веймарнъ, П. М. И. Глинка. Біографическій очеркъ. 1892 г. . . . 1 50

Вознесенскій, I. I. О церковномъ пѣніи греко-россійской церкви; большой и малый знаменный роспѣвъ:

— Вып. 1-й, *изданіе 1-е.* . . . . . . 1 —

— „ 1-й, „ *2-е.* 1 40

— „ 2-й, четыре нотныхъ приложенія, съ объяснительн. текстомъ. . 3 —

— **II.** Осмогласные росп. трехъ послѣднихъ вѣк. православн. русск. церкви:

— Вып. 1-й. Кіевскій роспѣвъ. *2-е изд.* 1 —

— „ 2-й. Болгарскій роспѣвъ. . . —60

— „ 3-й. Греческій роспѣвъ . . . —80

— „ 4-й. Образцы осмогласія роспѣвовъ: кіевскаго, болгарскаго и греческаго, съ объяснительнымъ текст. 1 20

— **III.** Церковное пѣніе правосл. юго-западной Руси по ирмологамъ XVII и XVIII вѣковъ:

— Тетр. I. Составъ, свойства и достоинства напѣвовъ, помѣщенныхъ въ Юго-запад. Ирмологахъ. *Второе изданіе* 1898 г.—50

Г. Риманъ.

Профессоръ музыки при Лейпцигскомъ университетѣ.

КАТЕХИЗИСЪ
ФОРТЕПІАННОЙ ИГРЫ.

Переводъ съ нѣмецкаго

А. Буховцева.

2-е, исправленное изданіе.



Переводъ собственность издателя

Л. Юргенсона въ Москвѣ.

С.-Петербургъ, у І. Юргенсона. | Варшава, у Э. Венде и К⁰.

Кіевъ, у Л. Идзиковскаго.

1907.



Электропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ.

Отъ переводчика.

Предлагаемый (въ русскомъ переводѣ) вниманію читателей „Катехизисъ фортепіанной игры“ Г. Римана можно считать цѣннымъ вкладомъ въ музыкально-педагогическую литературу не только отечественную, но и иностранную, гдѣ въ этой области насчитывается уже много капитальныхъ трудовъ. Г. Риманъ издалъ и теперь продолжаетъ издавать массу сочиненій по музыкальной педагогіи, теоріи и исторіи музыки, и почти въ каждой области онъ представляетъ не мало вполнѣ оригинальныхъ и очень цѣнныхъ выводовъ. Г. Риманъ имѣетъ собственную, очень остроумную теорію формъ и фразировки (послѣдняя область до него и Матиса Люси находилась въ весьма необработанномъ видѣ). Изобрѣтая новую теорію, Г. Риманъ долженъ былъ изобрѣтать и термины для тѣхъ новыхъ понятій, которыя при этомъ возникали, почему въ сочиненіяхъ его и встрѣчается много такихъ новыхъ для насъ техническихъ терминовъ; не мало ихъ оказалось и въ „Катехизисѣ фп. игры“. Переводъ такихъ терминовъ на русскій языкъ представляетъ особенное затрудненіе, такъ какъ въ нашей музыкально-педагогической литературѣ не существуетъ соотвѣтствующихъ этимъ терминамъ словъ и выраженій. Иногда переводчикъ разрѣшалъ такія затрудненія, оставляя нѣмецкое названіе термина и въ русскомъ переводѣ; такъ онъ сдѣлалъ, напр., относительно „*абцуга*“ (на сколько извѣстно переводчику, до Римана никто еще не давалъ особеннаго названія техническому пріему, названному имъ

„*абцугомъ*“, хотя на практикѣ, у виртуозовъ, этотъ прiемъ существуетъ уже 30—40 лѣтъ). Терминологiя Римана представляетъ еще и то затрудненiе, что иногда слово, выражающее у насъ, и вообще, одно понятiе, у него же имѣетъ понятiе совершенно иное. Такъ, напр., подъ „*счетнымъ временемъ*“ (Zahlzeit) обыкновенно понимаютъ часть такта, у Римана же „счетное время“ иногда равняется цѣлому такту; а тò, что̀ Риманъ называетъ тактомъ, иногда соотвѣтствуетъ нашимъ (т. е. обыкновеннымъ, общепринятымъ) двумъ и даже болѣе тактамъ. Встрѣчались затрудненiя и вслѣдствiе не совсѣмъ удачно выбранныхъ самимъ Римaномъ терминовъ: такъ, напр., слово „*симметрiя*“ — понятiе отвлеченное, — Риманъ употребляетъ въ конкретномъ смыслѣ. Это слово переведено двумя словами—„симметричное построенiе“.

На сколько переводчику удалось преодолѣть затрудненiя, встрѣтившiяся при переводѣ на русскiй языкъ предлагаемаго сочиненiя почтеннаго нѣмецкаго педагога, предоставляется судить читателямъ.

Алфавитный указатель.

(ЧИСЛА УКАЗЫВАЮТЪ ПАРАГРАФЫ)

СОДЕРЖАНІЕ.

ВВЕДЕНІЕ.

Фортепіано относится къ классу крупныхъ инструментовъ; однако же между ними оно занимаетъ особенное, выдающееся положеніе, какъ по способу произведенія звука струнами, такъ и по богатству и полнотѣ его тоновъ. Изъ всѣхъ струнныхъ инструментовъ фортепіано представляетъ наиболѣе подходящій инструментъ для замѣны цѣлаго оркестра, такъ какъ на немъ можно достигнуть не только любого оттѣнка силы звука, но и очень значительной звуковой полноты. Вышеозначенныя качества фортепіано имѣетъ въ незначительной степени уже давно; однако же слѣдуетъ замѣтить, что высшей точки своего развитія инструментъ достигнулъ только въ новѣйшее время, т. е. во второй половинѣ 19-го столѣтія. Для полифоніи онъ былъ пригоденъ уже цѣлыя столѣтія, по крайней мѣрѣ въ формѣ клавицимбалъ, тогда какъ на клавикордѣ многія звуковыя комбинаціи, какъ въ видѣ полифонической игры, такъ и простой связной звуковой послѣдовательности, были невозможны (сравни нашъ „Катехизисъ исторіи музыки“, стр. 29—32 и 59—63); однако, на клавикордѣ были возможны оттѣнки въ силѣ звуковъ, хотя и въ самыхъ ограниченныхъ размѣрахъ (на клавицимбалѣ же этого совсѣмъ нельзя было достигнуть). Даже послѣ изобрѣтенія ударнаго молоточка Христофори (1711 г.) нельзя было достигнуть на фп. полной свободы въ оттѣнкахъ, но понадобилось еще множество мелкихъ усовершенствованій въ техникѣ фп. фабрикаціи (доставившей почетное мѣсто на страницахъ исторіи музыки Зильберману, Штейну, Бродвуду, Эрару), прежде чѣмъ Штейнвею, Бехштейну, Блютнеру и др. сдѣлалось возможнымъ фабриковать рояли одинаковаго качества ежегодно тысячими и распространять ихъ по всему земному шару. Въ настоящее время фортепіано составляетъ существенное средство для распространенія музыкальнаго образованія. Конечно, нѣтъ недостатка въ людяхъ, утверждающихъ, будто-бы чрезмѣрное распространеніе фп. игры вредитъ и притупляетъ настоящее муз. чувство, удовлетворяя плохой дилеттантизмъ, и нельзя отказать такому мнѣнію въ нѣкоторой долѣ правды. Нельзя, конечно, игнорировать то обстоятельство, что піанистъ ничуть не устанавливаетъ самъ высоты тона. Пѣвецъ, скрипачъ, даже играющій на духовомъ инструментѣ, должны постоянно сосредоточивать свое вниманіе на высотѣ производимыхъ ими тоновъ и

вывѣрять ихъ по мѣрѣ надобности; между тѣмъ какъ піанистъ, коль скоро ударяетъ надлежащую клавишу, получаетъ и вѣрный тонъ, и часто способности рукъ помогаютъ піанисту тамъ, гдѣ для другихъ муз. исполнителей требуется большое развитіе слуха. Тѣмъ не менѣе въ общемъ фп. стоитъ выше всякаго другого инструмента, не исключая и органа. Положительныя качества фп. настолько значительны, что отрицательныя едва ли могутъ имѣть особенное значеніе, тѣмъ болѣе, что ничто не мѣшаетъ привлечь другіе инструменты для выполненія того, чего фп. сдѣлать не можетъ. Если фп. игра пополняется пѣніемъ, т. е. если тотъ, у кого фп. составляетъ главный инструментъ, въ то же время и поетъ, то я рѣшительно не понимаю,—въ какомъ отношеніи фп. игра могла бы ему повредить. Во всякомъ случаѣ должно замѣтить слѣдующее: фп. игра, какъ исключительная форма муз. упражненія и, въ особенности, муз. обученія, недостаточна и не вполнѣ пригодна; къ ней по крайней мѣрѣ слѣдуетъ присоединить муз. диктантъ для основательнаго развитія способности представлять высоту тона. Но если предположить, что при этомъ будутъ заботиться и о другихъ, дополнительныхъ упражненіяхъ муз. чувства, то указанный недостатокъ фп. превращается въ его высокое преимущество. А именно, такъ какъ на фп. тоны уже готовы (предполагается хорошо настроенный инструментъ), то время необходимое при всѣхъ другихъ инструментахъ (включая и человѣческій голосъ) на изученіе образованія тона, можетъ быть потрачено на усовершенствованіе исполненія и для піаниста полифонія становится вполнѣ доступною, чего въ противномъ случаѣ нельзя было бы достигнуть. Стоитъ только подумать—какъ могли бы мы понимать и популяризировать наши большія оркестровыя произведенія, даже оперы и ораторіи, если бы не существовало фп. арранжировокъ въ 2 и 4 руки, а для вокальныхъ произведеній—клавирасцуговъ съ текстомъ, чѣмъ каждому дается возможность доставить себѣ вполнѣ подходящій суррогатъ тѣхъ исполненій, которыя мы слышимъ очень рѣдко и которыя соединяются для насъ съ денежными расходами. Въ этомъ и заключается преимущество фп., которое должно также высоко цѣнить и въ томъ случаѣ, когда фп. служитъ, какъ сольный, самостоятельный инструментъ, спеціально для котораго композиторы пишутъ пьесы. Для піаниста знакомство съ конструкціею своего инструмента не настолько необходимо, какъ напр. органисту. Впрочемъ конструкція фп. и не такъ сложна, чтобы нельзя было ее постигнуть, не будучи мастеромъ, на столько, чтобы самому быть въ состояніи производить небольшія починки, какъ напр., склеить сломанный молоточекъ и связать его на время, вставивъ новую пружинку вмѣсто сломанной и т. п. Конечно, спеціалистъ музыкантъ, учитель музыки или піанистъ должны были бы настолько быть знакомы съ устройствомъ инструмента, чтобы въ случаѣ надобности обойтись безъ посторонней помощи. Дилеттантъ же

и вообще всякій, кому инструментъ не каждую минуту необходимъ, въ этомъ не нуждается: онъ всегда имѣетъ возможность даже, въ деревнѣ, прибѣгнуть къ содѣйствію музыканта—спеціалиста этого дѣла. Болѣе значительныя починки всего лучше поручать ученому инструментальному мастеру. Но всякій, кто играетъ ежедневно, кромѣ праздниковъ, долженъ по мѐньшей мѣрѣ съумѣть подтянуть сильно разстроившуюся струну, также—вмѣсто лопнувшей струны натянуть новую требуемаго нумера или вынуть клавіатуру, чтобы извлечь то, что упало въ инструментъ, удалить накопившуюся грязь (пыль, клочки фланели и т. д.), поправить запавшіе демпферы, подмазать педаль, если она скрипитъ, и т. п. Всему этому легко выучиться у спеціалиста, и если при этомъ не обнаружится особенной неловкости, то легко будетъ избѣжать опасности сломать что нибудь.

Задачу, которую долженъ рѣшить каждый желающій основательно изучить фп-ную игру, можно въ немногихъ словамъ опредѣлить слѣдующимъ образомъ.

Прежде всего нужно ознакомиться со свойствами инструмента, поскольку это можетъ прямо касаться играющаго, т. е. должно изучить звуковую систему фп., отношеніе системы струнъ и клавіатуры къ звуковой системѣ (положеніе отдѣльныхъ тоновъ), также какъ и правильный способъ произведенія звука, т. е. нужно знать мѣсто удара въ механикѣ и наиболѣе цѣлесообразное направленіе движеній въ ней. Дальнѣйшая задача состоитъ въ тщательномъ изученіи аппарата, дѣйствующаго на фп. механизмъ, т. е. пальцевъ, кисти, руки съ ихъ сухожиліями и мускулами и нужно умѣть не только опредѣлить ихъ цѣлесообразное положеніе и способы движеній, но и сдѣлать ихъ пригодными для особенной цѣли (и это самое главное послѣ чисто механической стороны) гораздо дальше предѣловъ естественнаго ихъ назначенія, развить и обучить ихъ спеціально для фп. игры. Наконецъ, уже послѣ того, какъ будутъ достигнуты средства для преодолѣнія механическихъ и техническихъ трудностей, должно перейти къ рѣшенію вопроса,—какимъ образомъ внутреннее содержаніе данной, спеціально фортепіанной, пьесы, можетъ быть передано слушателю съ надлежащею теплотою и живостью, т. е.,—если оставимъ въ сторонѣ вообще эстетическое исполненіе,—какъ должны воспроизводиться наличные и подразумѣвающіеся знаки муз. орѳографіи при самомъ исполненіи музыкальнаго произведенія.

Поэтому мы должны прежде всего заняться клавіатурою (какъ мѣстомъ игры), устройствомъ демпферовъ, педалями, а далѣе — положеніемъ корпуса и различными родами удара, главнѣйшими основными правилами аппликатуры и, наконецъ, самымъ исполненіемъ (фразировкою).

I. Инструментъ.

§ 1. Клавіатура.

Внѣшній видъ фортепіано, какъ механизма для воспроизведенія звуковъ любой высоты изъ всей совокупности звуковъ, пригодныхъ для искусства, представляетъ собой ящикъ со множествомъ натянутыхъ въ немъ струнъ различной длины; струны расположены группами,—по 2 или по 3 струны одинаково настроенныхъ,—съ постепеннымъ уменьшеніемъ въ длинѣ, и системою рычаговъ могутъ быть выведены изъ состоянія покоя. Послѣднюю часть рычага, ближайшую къ струнамъ, составляетъ молоточекъ, первую же, ближайшую къ исполнителю, образуетъ горизонтально лежащая клавиша. Всѣ клавиши лежатъ одна около другой на одной плоскости, такъ что играющій, если сидитъ на стулѣ обыкновенной высоты, при горизонтальномъ положеніи предплечья можетъ свободно доставать ихъ концами пальцевъ. Но было бы невозможно играть безошибочно по множеству лежащихъ одна около другой клавишъ (84—87), если бы не было какихъ нибудь признаковъ различія клавишъ, какъ для глаза, такъ и для осязанія; поэтому одна часть клавишъ несколько возвышается надъ уровнемъ другой (такъ называемыя верхнія клавиши,—черныя) и отличается противоположнымъ цвѣтомъ (въ настоящее время нижнія клавиши обыкновенно оклеиваются слоновою костью, а верхнія—чернымъ деревомъ). Верхнія клавиши короче нижнихъ, т. е. лежатъ дальше отъ играющаго. Такое распредѣленіе клавишъ представляется очень цѣлесообразнымъ по отношенію къ устройству нашей руки и и удачно не только по вышесказанной причинѣ, но также и потому, что устройство нашей системы тоновъ заставляетъ предпочитать діатоническую основную гамму (см. Муз. Катехизисъ). Такую то гамму, состоящую изъ чередованія двухъ и трехъ интерваллов цѣлаго тона съ двумя интервалами полутона, между ними вставленными, и представляютъ нижнія клавиши фортепіано:

$$\ldots H \overset{1/2}{\ } \underbrace{c\,d\,e}_{2} \overset{1/2}{\ } \underbrace{f\,g\,a\,h}_{3} \overset{1/2}{\ } \underbrace{c'\,d'\,e'}_{2} \overset{1/2}{\ } \underbrace{f'\,g'\,a'\,h'}_{3} \overset{1/2}{\ } \underbrace{c''\,d''}\ \text{и т. д.}$$

Верхнія (черныя) клавиши раздѣляютъ каждый цѣлый тонъ пополамъ, слѣдовательно, введеніемъ ихъ клавіатура предста-

вляетъ собою рядъ полутоновъ, вполнѣ достаточныхъ, благодаря темпераціи, т. е. возможно точнаго раздѣленія октавы на 12 равныхъ частей, для изображенія звука любой высоты (ср. таблицу, „Опредѣленіе тоновъ“ въ „Муз. лексиконѣ“ автора).

Прямо бросающіяся въ глаза группы изъ чередующихся двухъ и трехъ черныхъ клавишъ въ однообразномъ рядѣ бѣлыхъ клавишъ служатъ удобнымъ средствомъ оріентировки, какъ для глаза, такъ и для пальцевъ, такъ какъ между группами верхнихъ клавишъ, располагаются полутоны основной *) гаммы. Положеніе всей системы звуковъ по отношенію къ играющему таково: налѣво отъ средины клавіатуры лежитъ *низъ* клавіатуры, направо—*верхъ* ея, такъ что на клавіатурѣ „слѣва—на право“ значитъ „снизу—вверхъ“, а „справа на лѣво“—„сверху—внизъ“.

низъ. *верхъ.*

A ⟵ h c¹ e¹ f¹ ⟶ a⁴

Значеніе клавишъ, какъ указательницъ звуковъ, благодаря одинаковости энгармоническихъ интервалловъ, слѣдующее:

бѣлая клавиша, лежащая лѣвѣе двухъ черныхъ = *c* или *his*, также *deses*:
первая изъ двухъ черныхъ кл. (лежащая влѣво) = *cis* или *deses*;
бѣлая кл. между двумя черными = *d* или *cisis*, или *eses*;
вторая изъ двухъ черныхъ кл. (лежащая вправо) = *dis* или *es*;
бѣлая клавиша вправо отъ двухъ черныхъ = *e* или *fes*, также *disis*;
бѣлая клавиша влѣво отъ трехъ черныхъ = *f* или *eis*, также *geses*;
первая изъ трехъ черныхъ кл. (лежащая лѣвѣе) = *fis* или *ges*;
первая (слѣва) изъ бѣлыхъ клавишъ, лежащихъ между тремя черными = *g* или *fisis*, или *asas*;
средняя изъ трехъ черныхъ = *gis* или *as*;
вторая (вправо) изъ бѣлыхъ кл., лежащихъ между тремя черными = *a* или *gisis*, или *heses*;
третья (справа) изъ трехъ черныхъ кл. = *b* или *ais*;
бѣлая кл., лежащая правѣе трехъ черныхъ, = *h* или *ces*, также *aisis*.

Во всякомъ случаѣ не слѣдуетъ называть клавишу всегда одинаково, напр., *g*—также и въ томъ случаѣ, когда нужно играть *fisis* или *asas*. Прежде (до прошлаго столѣтія) это такъ и было въ нѣмецкой табулатурѣ (она давала бѣлымъ клавишамъ исключительно названія основныхъ тоновъ, а чернымъ, безъ

*) До Мажоръ. Пер.

всякаго отношенія къ тональности,—только названія—*cis*, *dis*, *fis*, *gis*, и *b*); теперь для этого уже нѣтъ никакихъ оправдывающихъ основаній. Если ноту *ais* назвать нотою *b*, или вмѣсто *g* сказать *fisis*, то неизбѣжнымъ слѣдствіемъ явится смутность представленія тона, неясность и путаница.

Лишь только надавливается клавиша, какъ управляемый ею молоточекъ поднимается по направленію къ струнамъ; однако, молоточекъ касается струнъ лишь въ томъ случаѣ, если клавиша по крайней мѣрѣ къ концу нажатія будетъ быстро надавлена; только при этомъ условіи молоточекъ быстро поднимается, въ противномъ случаѣ онъ освобождается (отъ клавиши) раньше, останавливаясь около струнъ, пока, освобождая самую клавишу, мы не приведемъ его въ прежнее положеніе. Если хотя чуть чуть приподнять палецъ, лежащій на нажатой клавишѣ, и снова быстро нажать клавишу (хотя бы только слегка), то молоточекъ ударяетъ по струнамъ и только тогда уже освобождается (отъ клавиши). Всѣ движенія механики, имѣющей у каждаго инструментальнаго мастера различную конструкцію, происходятъ внутри отвѣсной плоскости, мысленно проводимой чрезъ средину клавиши и молоточка, слѣдовательно, никакихъ косвенныхъ (неотвѣсныхъ) ударовъ въ игрѣ не бываетъ. Отсюда слѣдуетъ, что единственно правильный способъ воздѣйствія на механику можетъ быть только *вертикальное* надавливаніе клавиши.

§ 2. Демпферовый механизмъ и педали.
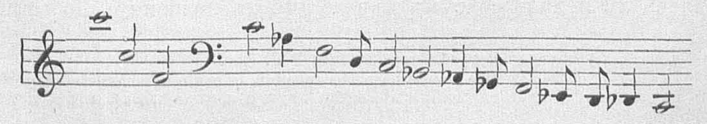
Звукъ струны, берущейся щипкомъ или ударяемой, всегда очень скоро ослабѣваетъ; продолженіе звука съ одинаковою силою или наростаніе силы звука, что̀ оказывается возможнымъ и легко исполнимымъ для человѣческаго голоса, струннаго или духового инструмента, на фортепіано недостижимо (нѣкоторою замѣною этого является быстрое повтореніе тона, тремоло). Однако же, тонъ, въ особенности на нашихъ усовершенствованныхъ новѣйшихъ инструментахъ, звучитъ впродолженіи нѣсколькихъ секундъ настолько сильно, что его можно еще разслышать. Фантазія и навыкъ приходятъ здѣсь на помощь, такъ что большинство людей едва замѣчаютъ, что фортепіано только пунктируетъ, вмѣсто того, чтобы рисовать сплошными линіями. Но такая, хотя и несовершенная, пѣвучесть тона, сообразно намѣреніямъ композитора и желанію исполнителя можетъ быть утилизирована, или во всемъ, своемъ размѣрѣ и даже—усилена, или же—уменьшена, или и совсѣмъ уничтожена. Все это дѣлается при помощи такъ называемаго демпфероваго механизма. Съ ударною механикою посредствомъ проволочныхъ стержней соединяются маленькія войлочныя настилки или клинышки, которые помощью надавливанія на струны прекращаютъ колебанія послѣднихъ. Надавливаніемъ клавиши поднимается соотвѣтствующій ей демпферъ отъ струны, которую ударяютъ, давая такимъ образомъ свободу колебаніямъ струны до тѣхъ поръ,

пока съ приведеніемъ клавиши въ состояніе равновѣсія демпферъ снова не надавитъ струны, моментально прекращая звучаніе тона. Но всѣ демпферы вмѣстѣ могутъ быть одновременно приподняты съ помощью такъ называемой большой педали или педали-forte, правильнѣе — демпферовой педали, правой изъ двухъ подножекъ, находящихся подъ фп.. Нажатіемъ ножки правой педали всѣ струны фп. освобождаются отъ демпферовъ и чрезъ это получается не только возможность заставить тонъ продолжать звучать по снятіи пальца (съ клавиши) и приведеніи клавиши въ прежнее положеніе, но звучащіе тоны еще усиливаются одновременнымъ колебаніемъ струнъ родственныхъ имъ тоновъ. Если демпферовая педаль нажимается (демпфера приподнимаются) тотчасъ послѣ удара клавиши, то получается даже нѣкотораго рода акустическій обманъ: благодаря происходящимъ отъ нажатія педали колебаніямъ родственныхъ струнъ получается *crescendo* или же *равномѣрно сильное* звучаніе тона.

Мы должны различать двѣ группы отзывающихся струнъ: группа струнъ лежащихъ выше произведеннаго тона и—ниже его. Вышележащая группа струнъ соотвѣтствуетъ ряду обертоновъ или натуральной гаммѣ (см. „Муз. катехизисъ“), т. е. если, напр., ударить *C* большой октавы, то будутъ отзываться струны, управляемыя клавишами, соотвѣтствующими слѣдующимъ тонамъ:



Струны соотвѣтствующія тонамъ, изображеннымъ здѣсь четвертными нотами, отзываются слабѣе, чѣмъ другія потому, что благодаря температіи получилась довольно большая разница (на 1/13 цѣл. тона) въ строѣ струнъ натуральныхъ терцій (здѣсь e^1, e^2 и h^2), что̀ имѣетъ еще бо̀льшее значеніе для тоновъ, изображенныхъ осьмыми. Впрочемъ, кромѣ того, струны отзываются тѣмъ слабѣе, чѣмъ выше число соотвѣтствующее обертону, т. е.— чѣмъ струны отстоятъ дальше отъ основного тона. Это происходитъ оттого, что струны отзываются,—благодаря присутствію въ звукѣ ударяемой струны обертоновъ, распознаваемыхъ слухомъ,—именно, сообразно съ ихъ собственною звуковою силою. Группа низшихъ отзывающихся струнъ соотвѣтствуетъ ряду унтертоновъ, т. е. обращенію ряда обертоновъ; напр., если ударить c^3,



т. е. въ отношенiи уменьшенiя силы призвуковъ, вслѣдствiе темперированнаго строя, этотъ рядъ вполнѣ соотвѣтствуетъ вышеприведенной группѣ съ тою только разницею, что унтертоны, объективно не распознаваемые, представляютъ собою не возбуждающiй тонъ, но исходный и струны издаютъ поэтому свой тонъ лишь очень слабо, скорѣе—усиливая произведенный тонъ. Высокое значенiе демпфероваго механизма для полнозвучiя инструмента отсюда становится яснымъ: демпферовый механизмъ дѣлаетъ возможнымъ очень значительное усиленiе тона, не производя безобразнаго гула, такъ какъ нужно только легкое движенiе ноги (моментальное опусканiе демпферовой педали), чтобы тотчасъ прекратить колебанiе всѣхъ струнъ, за исключенiемъ тѣхъ, звучанiе которыхъ обусловливается нажатыми клавишами. Собственно, главная роль демпферовой педали заключается не въ поднятiи демпферовъ и усиленiи тона, но скорѣе въ опусканiи демпферовъ, въ моментальномъ прекращенiи звучанiя всѣхъ призвуковъ. Употребленiе демпферовой педали (педали *forte*) обозначается въ нотномъ письмѣ съ помощью *Ped.* (нажатiе ножки педали, поднятiе демпферовъ) и знакомъ ✱ или ⊕ и т. п. (снятiе ноги, опусканiе демпферовъ) *). Относительно нажатiя демпферовой педали нужно еще предупредить, что не слѣдуетъ надавливать ее одновременно съ ударомъ полнаго аккорда, потому что въ такомъ случаѣ усиливается и весь шумъ механики. Поэтому нужно прiучиться, не смотря на обыкновенно практикующееся обозначенiе педали, поднимать ногу съ ударомъ новаго аккорда—вмѣсто того, чтобы опускать ее предъ наступленiемъ новой гармонiи и нажимать съ ударомъ новаго аккорда,—чтобы прекратить чрезмѣрный шумъ, и послѣ удара снова нажать педаль **). Современный пiанистъ играетъ собственно всегда съ приподнятыми демпферами, но пользуясь въ весьма широкихъ размѣрахъ опусканiемъ ихъ, т. е. онъ часто поднимаетъ и опускаетъ носокъ ноги. Движенiе носкомъ ноги можно уподобить удару *staccato* (только въ обратной формѣ), т. е. оба движенiя такъ тѣсно соприкасаются между собою, что должны быть разсматриваемы, какъ одно.

На пiанино и на фп. *лѣвая вторая педаль* имѣетъ совершенно различное демпферовое устройство, причемъ она препятствуетъ вообще не колебанiямъ струнъ, а лишь — силѣ колебанiй; на рояляхъ же, какъ и на инструментахъ другихъ формъ, нажатiе лѣвой педали обусловливаетъ собою незначительное передвиженiе всей механики (отъ клавiатуры до молоточковъ) вправо, такъ что при нажатiи клавишъ молоточки ударяютъ вмѣсто трехъ струнъ только по двумъ или одной (смотря потому, надавлена ли педаль совсѣмъ или только на половину). Добытый

---

*) Знакъ ⊕ иногда употребляется вмѣсто Ped. Пер.

**) Такой способъ употребленiя педали, конечно, можно примѣнять лишь въ томъ случаѣ, когда одна гармонiя смѣняется другою при связной игрѣ. Пер.

такимъ путемъ звукъ, во первыхъ, слабѣе—въ моментъ удара, а во вторыхъ онъ получаетъ нѣсколько дрожащій, эфирный характеръ отъ слѣдующихъ тотчасъ за ударомъ отголосковъ струнъ, не затронутыхъ ударомъ (молоточка), но одинаково настроенныхъ (съ затронутою струною). Лѣвая педаль точно указывается словами—*mit Verschiebung*, *una corda* (due corde), а снятіе ея—словами *ohne Verschiebung*, точнѣе—*tutte le corde* или *tre corde*.

Въ новѣйшее время изобрѣтены и болѣе сложные механизмы для поднятія какой угодно части демпферовъ; въ особенности заслуживаетъ вниманія художественная педаль Эд. Захаріэ, нашедшая себѣ множество приверженцевъ, но не могшая получить, однако, всеобщаго распространенія. Посредствомъ четырехъ педалевыхъ ножекъ, по желанію, можно освободить отъ демпферовъ каждую изъ указанныхъ ниже осьми частей, такъ что тоны, произведенные при этомъ, продолжаютъ звучать, точнѣе—струны этой части могутъ свободно колебаться;

$_2$A—E, F—H, c—e, f—a, b—d^1, es^1,—g^1, as^1,—c^2, cis^2,—e^3.

Точно также „*Prolongement*“ Дебена (педаль, продолжающая звукъ) удерживаетъ, при нажатіи ея, приподнятыми тѣ демпферы, которые были подняты въ моментъ ударовъ пальцами, такъ что любой тонъ или аккордъ можетъ продолжать звучать, пока руки играютъ дальше (въ 1874-мъ году усовершенствована Штейнвеемъ), педаль эта—дѣйствительно геніальное и драгоцѣнное художественное изобрѣтеніе—до сихъ поръ, однако, не получила всеобщаго распространенія.

§ 3. Хорошіе и плохіе инструменты.

Отличить хорошій инструментъ отъ плохого можно почти исключительно только по тону. Плохіе инструменты имѣютъ тонъ слабый или сухой, дребезжащій, бренчащій, или же гудящій, неясный. Особенно часто встрѣчаются инструменты, у которыхъ верхъ тусклый деревянный, а низъ—совсѣмъ расплывчатый или отрывистый и слабый. Чтобы оцѣнить инструментъ по качеству тона, прежде всего слѣдуетъ хорошенько настроить его. Существенною гарантіею для пріобрѣтенія хорошаго инструмента служитъ, конечно, имя фабриканта, заслужившаго всемірную извѣстность; но, къ сожалѣнію, такая гарантія, конечно, должна и оплачиваться. Существуетъ много фирмъ, не пользующихся всемірною извѣстностью, но, тѣмъ не менѣе, дѣлающихъ хорошіе инструменты, и всякій, кто пожелаетъ пріобрѣсти инструментъ, хорошо сдѣлаетъ, если обратится къ піанисту по профессіи, совѣтъ котораго не только поможетъ ему избѣжать ошибки, но и лишнихъ расходовъ. Нѣкоторые инструменты, правда, въ отношеніи тона безупречны, однако позднѣе оказываются непрочными по той причинѣ, что дерево, изъ котораго они сдѣланы, недостаточно хорошо высушено. Чтобы избѣжать

этого въ томъ случаѣ, если не рѣшились пріобрѣсти дорогой инструментъ извѣстнаго фабриканта, нужно потребовать, при покупкѣ, ручательства въ прочности. Въ худшихъ случаяхъ, какъ западаніе клавишъ или даже выпаденіе деки, фабрикантъ довольно часто меньше виноватъ, чѣмъ покупатель; такъ, если послѣдній выберетъ для инструмента неудачное мѣсто, въ которомъ рояль подвергается сырости или, часто, слишкомъ быстрой перемѣнѣ температуры. По крайней мѣрѣ слѣдуетъ обращать вниманіе на то, чтобы фортепіано не стояло у сырой стѣны или у открытаго окна и должно наблюдать за тѣмъ, чтобы крышка была закрыта, когда не играютъ на инструментѣ. Послѣднею предосторожностью защищаютъ инструментъ, какъ отъ накопленія пыли, такъ и отъ быстраго заржавленія струнъ, что часто случается, если въ сырую погоду крышка рояли открыта вмѣстѣ съ окномъ. Частая настройка полезна не столько для самого инструмента, сколько для развитія слуха играющаго, такъ какъ невѣрный строй инструмента бываетъ, конечно, существеннымъ препятствіемъ для этого. Во всякомъ случаѣ нельзя доводить строй инструмента до того, чтобы въ одно прекрасное время понадобилось поднять его на цѣлыхъ полтона: это можно сдѣлать подчасъ и не безъ вреда для всего инструмента. Поэтому не слѣдуетъ довольствоваться тѣмъ, чтобы настройщикъ ограничивался лишь приведеніемъ инструмента въ чистый строй, но нужно также заботиться и о томъ, чтобы онъ прежде всего настроилъ a^1 точно по камертону.

Было бы большимъ заблужденіемъ полагать, что для самаго начала достаточенъ убогій, старый, разбитый инструментъ, къ тому же еще съ совершенно неровною клавіатурою или даже съ недостающими струнами и плохо держащимся строемъ. Конечно, не необходимо сажать и маленькихъ, начинающихъ заниматься за большой концертный рояль, достоинства котораго они совсѣмъ не съумѣютъ оцѣнить, но и всякій рояль, если на немъ играютъ впродолженіе цѣлаго ряда лѣтъ, теряетъ въ качественномъ отношеніи и дѣлается негоднымъ къ употребленію (не нужно упускать изъ виду чрезвычайно важнаго различія въ этомъ смыслѣ между роялью и смычковыми инструментами); поэтому лучше отложить пріобрѣтеніе концертнаго рояля до того времени, когда счастливый обладатель его выйдетъ изъ ученической стадіи. Но безусловно необходимо дать начинающему такой инструментъ, у котораго была бы ровная клавіатура, ясный, звучный тонъ, полное число струнъ, и который былъ бы хорошо настроенъ. Если изъ ученика желаютъ сдѣлать хорошаго музыканта, безусловно необходимо настраивать инструментъ каждые два мѣсяца. Къ сожалѣнію маленькіе піанисты должны сильно бороться съ несоотвѣтствіемъ своихъ маленькихъ рукъ—аккордамъ, написаннымъ для нихъ композиторами. Это—главная причина, почему для дѣтей охотно пріобрѣтаютъ старыя четырехугольныя фортепіано, обыкновенно имѣющія болѣе узкія

клавиши *). Фабрикація же особенныхъ дѣтскихъ фортепіано, вполнѣ соотвѣтствующихъ размѣрамъ дѣтскихъ рукъ (какъ это встрѣчается, напр., на „половинныхъ“ и „трехчетвертныхъ“ скрипкахъ и віолончеляхъ), еще не получила правъ гражданства. Заслуживаетъ вниманія патентованная двойная клавіатура утрехтскаго инструментальнаго мастера Л. Крома; клавіатура эта, вращающаяся на оси (если вытащить клавіатуру на нѣсколько дюймовъ изъ инструмента), состоитъ изъ соединенія двухъ одна противъ другой лежащихъ клавіатуръ, обыкновенной для взрослыхъ играющихъ, и дѣтской, въ которой октава уже на одну клавишу,—такъ что во всякое время можно пользоваться тою или другою клавіатурою.

II. Исполнитель.

§ 4. Дарованіе для фортепіанной игры.

Какъ и вездѣ, гдѣ нужно изучить что нибудь серьезное, требуется *талантъ* и *прилежаніе*. Требованія, предъявляемыя піанистамъ въ наше время, чрезвычайно обширны; число посвящающихъ себя фортепіанно-виртуозной дѣятельности настолько велико, что для достиженія выдающагося положенія нужны оба фактора,—талантъ и прилежаніе,—доведенные до высокой степени. Что касается до таланта, врожденнаго дарованія, то вполнѣ справедливо различаютъ два рода его, а именно:

музыкальное дарованіе вообще
и
дарованіе спеціально для фп. игры.

Можно быть одареннымъ тонкимъ слухомъ и живымъ музыкальнымъ воображеніемъ, даже богатою музыкальною фантазіею, и не смотря на это не быть въ состояніи идти въ фп. игрѣ дальше посредственности, если не достаетъ спеціальнаго фортепіанно-техническаго дарованія; и наоборотъ, можно быть физически какъ бы рожденнымъ для фп. игры и все таки оставаться на не высокой степени развитія, благодаря недостатку художественнаго чутья. Мы не ошибемся, если скажемъ, что бо́льшая часть посредственныхъ или „хорошихъ“ піанистовъ принадлежитъ ко второй категоріи, т. е. что они вслѣдствіе особенныхъ физическихъ дарованій и упорнаго прилежанія достигли блестящей внѣшней ловкости, маскирующей недоста-

*) Намъ кажется вѣрнѣе иная причина покупки четырехугольнаго фортепіано, а именно—дешевизна его. Пер.

токъ собственно музыкальнаго таланта. На фп. этого достигнуть гораздо легче, чѣмъ на всякомъ другомъ инструментѣ (за исключеніемъ органа), потому что, какъ уже выше было замѣчено, при игрѣ на фп. не нужно тратить время на образованіе звука извѣстной высоты,—онъ уже готовъ и вывѣренъ.

Въ то время, какъ музыкальное дарованіе узнается изъ свободнаго распознаванія высоты тоновъ (абсолютный слухъ), или изъ вѣрнаго различенія интерваловъ (относительный слухъ), изъ вѣрной интонаціи въ пѣніи и, наконецъ, изъ мелодической изобрѣтательности, чисто-техническое дарованіе къ фп. игрѣ обусловливается нормальною или даже какъ бы прямо для фортепіанной игры сложенною рукою, крѣпкими мускулами и нервами, смѣлымъ характеромъ, отсутствіемъ робости и смущенія. Есть еще одно условіе, хотя и не существенное, но о которомъ, тѣмъ не менѣе, нельзя умолчать въ наше время, когда всякій концертантъ всегда играетъ наизусть, это—хорошая память.

Мнѣнія о томъ, что̀, собственно, слѣдуетъ разумѣть подъ хорошею фортепіанною рукою раздѣляются: одни считаютъ за лучшіе длинные, скорѣе жилистые, чѣмъ мясистые, пальцы, другіе же даютъ бо̀льшее предпочтеніе широкой рукѣ съ короткими пальцами и т. д. Все это—только чисто естественные признаки, но были мущины и женщины съ пальцами различнаго устройства и не смотря на это—съ одинаково выдающимися виртуозными качествами. Тѣмъ не менѣе можно назвать нѣсколько отрицательныхъ признаковъ, по которымъ легко узнать,—какія условія служатъ для рукъ препятствіемъ къ изученію фп. игры. Сюда преимущественно относятся: слабые, легко загибающіеся пальцы, вообще неспособная къ активной дѣятельности мускулатура, сводообразные ногти, приросшіе къ самымъ оконечностямъ пальцевъ, перепонки у пальцевъ, слишкомъ крѣпкая мясистая связь между большимъ и указательнымъ пальцами, вздутые суставы и т. д. Крѣпкій организмъ во всякомъ случаѣ долженъ считаться наиболѣе подходящимъ для современнаго піаниста потому, что, прежде чѣмъ выступить передъ публикою въ качествѣ готоваго виртуоза, онъ долженъ пройти трудную многолѣтнюю техническую школу, очень многимъ оказывающуюся не подъ силу. Слишкомъ грубая организація можетъ служить также препятствіемъ для высшаго техническаго усовершенствованія, въ то время какъ нѣжныя, слабыя натуры, при благопріятныхъ обстоятельствахъ, могутъ дойти до эстетическаго, высоко цѣннаго исполненія. Однако, обратное случается чаще; а именно,—нѣжно сложенныя натуры, въ особенности дамы, погибаютъ отъ фп. игры, между тѣмъ какъ самые грубые кулаки, подъ развивающимъ вліяніемъ техническихъ упражненій, пріобрѣтаютъ вполнѣ изящный видъ, такъ что изъ неотесаннаго медвѣдя получается, въ концѣ концовъ, фортепіанный атлетъ.

§ 5. Путь къ обученію фп-ной игрѣ.

Если не будемъ принимать во вниманіе ни возраста ученика, ни общаго или спеціальнаго музыкальнаго развитія его, а будемъ имѣть въ виду лишь изученіе имъ фп. игры, то очевидно, что прежде всего онъ долженъ освоиться со своимъ инструментомъ на столько, чтобы умѣть сразу, не задумываясь, взять на фп. съ извѣстною силою всякій требуемый тонъ или требуемую группу тоновъ (по скольку допускаютъ это свойства самого инструмента). Но для этого требуется не только многолѣтнее прилежаніе для выработки привычки оріентироваться на клавіатурѣ, угадывать разстоянія между различными клавишами, усвоить себѣ связь между силою удара пальца и получаемымъ звукомъ, но требуется также особенно равномѣрно и систематически проведенное развитіе мускулатуры, даже нервовъ и вообще всего аппарата, начиная отъ мозга до концовъ пальцевъ. Скорѣе всего это можно понять, если наблюдать уже взрослаго, умственно развитаго человѣка, начинающаго изучать фп. игру: онъ и хорошо сознаетъ, чего хочетъ, но пальцы ему не повинуются, такъ какъ телеграфъ отъ головы до пальцевъ еще неисправно работаетъ. Правильная, раціональная школа должна прежде всего положить прочное начало для развитія способности ясно представлять мѣсто каждой клавиши, не смотря на клавіатуру *), что достигается выборомъ опредѣленнаго мѣста (сидѣнья) и положенія, выработкою однообразнаго способа удара (отвѣснаго), а затѣмъ—все болѣе трудныхъ и болѣе сложныхъ движеній въ ту и другую сторону, въ предѣлахъ клавіатуры. Каждый ударъ долженъ быть подготовленъ рукою моментально, требуемое цѣлесообразное положеніе нужно дать ей во время движеніе къ ударяемой клавишѣ и т. д. Пріобрѣтеніе вмѣстѣ съ этимъ музыкальныхъ познаній, т. е. изученіе нотъ, интервалловъ и аккордовъ, ритмики и фразировки, мы, какъ было уже сказано, при этомъ предполагаемъ, такъ что мало по малу (конечно при разумномъ руководствѣ) ученикъ научится ставить техническія средства въ подчиненіе идеѣ художественнаго произведенія.

§ 6. Мѣсто передъ фортепіано.

Ученикъ разъ навсегда долженъ опредѣлить свое мѣсто предъ срединою клавіатуры, именно,—предъ табличкою фирмы фабриканта или, что то-же самое, предъ средними клавишами e^1—g^1 (мы не говоримъ о четырехручной игрѣ потому, что она вредитъ начальному развитію памяти на мѣста клавишъ) **). Если затѣмъ онъ свободно положитъ на клавіатуру обѣ руки, такъ чтобы плечи спокойно висѣли, то лѣвая рука окажется

*) Способности, такъ сказать оріентироваться на клавіатурѣ, другими словами—памяти на мѣста клавишъ. Пер.

**) Точная средина клавіатуры отъ $_2A$ до $a4$ есть нота es.

приблизительно на c—g, правая—на c_2—g_2; на этихъ клавишахъ обыкновенно и должны исполняться первыя упражненія для пальцевъ *). Стулъ долженъ быть такой высоты, чтобы локоть былъ чуть-чуть выше уровня клавіатуры и на столько отстоялъ отъ послѣдней, чтобы плечо едва замѣтно наклонялось впередъ, если играющій сидитъ, плотно касаясь спинки стула (т. е.—касаясь спинки сидѣньемъ, а никакъ не спиною, напротивъ,—весь корпусъ играющаго долженъ имѣть возможность свободно двигаться во всѣ стороны, балансируя на бедренныхъ суставахъ) и если онъ поставитъ, 5 пальцевъ, слегка закругливъ ихъ, на средину той части бѣлыхъ клавишъ, которая выступаетъ изъ черныхъ (c—g и c^2—g^2). Взрослые опираются ногами въ полъ, а именно, правую ногу съ носкомъ, направленнымъ наружу, ставятъ на демпферовую педаль (правую), въ то время, какъ пятка твердо упирается въ полъ, лѣвая же нога, отставленная наружу и немного позади правой (пятка ея—за пяткой правой), упирается какъ пяткой, такъ и носкомъ, въ полъ. Дѣти, у которыхъ ноги не достаютъ до полу, должны, для достиженія спокойнаго положенія корпуса, подставлять скамейку требуемой высоты, на эту скамейку они ставятъ ноги, одну за другою, одинаковымъ образомъ. На твердое сидѣнье съ свободно двигающимся корпусомъ (такъ, чтобы онъ съ одинаковымъ удобствомъ могъ поворачиваться вправо и влѣво, а также наклоняться въ ту или другую сторону) вначалѣ должно быть обращено особенное вниманіе и ни въ какомъ случаѣ нельзя позволять ёрзанья на стулѣ, чтобы удобнѣе достать высшія или низшія клавиши.

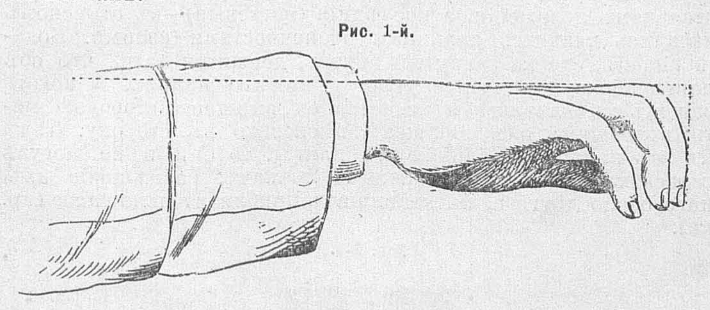
§ 7. Положеніе руки и кисти.

Плечо должно свѣшиваться отъ плечевого сустава совершенно свободно, оно только чуть замѣтно должно быть выдвинуто впередъ, но ни въ какомъ случаѣ не должно быть отведено въ сторону. Дурная привычка выставлять локоть впередъ и къ верху, къ чему склонны многіе начинающіе, должна очень строго преслѣдоваться, такъ какъ она ведетъ къ неестественному и утомительному способу игры, при которомъ ни одинъ суставъ не функціонируетъ, какъ слѣдуетъ. Предплечье должно оставаться почти въ горизонтальномъ положеніи (съ незначительнымъ лишь наклономъ къ кисти), кистевой суставъ не долженъ сгибаться ни внизъ, ни вверхъ, но долженъ служить прямымъ продолженіемъ руки чрезъ поверхность пясти по суставъ 3-го пальца, который, въ свою очередь, не долженъ подаваться ни кверху, ни книзу. Если кистевой суставъ держится слишкомъ низко (вдавленъ книзу), то кисть, свѣшиваясь вмѣстѣ съ играющими пальцами, обременяетъ послѣдніе, если же кистевой су-

*) Таковы напр., упражненія Пледи (Техническія упражненія). Очевидная ошибка Шмитовскихъ „Приготовительныхъ упражненій“ состоитъ въ томъ, что въ нихъ правая рука играетъ на клавишахъ $c1$—$g1$ вмѣсто $c2$—$g2$.

ставъ поднятъ кверху, то вся кисть опирается на пальцы: въ обоихъ случаяхъ, такимъ образомъ, бѣглость затрудняется. Кистевой суставъ не долженъ быть натянутъ, такъ какъ возникающая чрезъ это напряженность, сообщается мускулатурѣ кисти и препятствуетъ быстротѣ движеній пальцевъ; однако, кистевой суставъ все же не долженъ быть и вялымъ, потому что въ такомъ случаѣ вся тяжесть руки падаетъ на пальцы, которымъ игра представляетъ и безъ того достаточно работы; слѣдовательно, кистевой суставъ долженъ всегда находиться въ слегка эластичномъ состояніи, лишь на столько, чтобы удерживать кисть въ горизонтальномъ положеніи. Нужно заставить ученика поднять руку съ кистью такъ, какъ она размѣщается на клавишахъ:

Рис. 1-й.



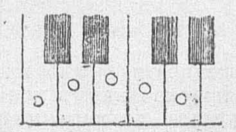
сколько силы и напряженности нужно кистевому суставу для удержанія кисти въ вышеуказанномъ положеніи (см. рис. 1-й), столько же кистевой суставъ долженъ имѣть ихъ и при упражненіяхъ въ ударѣ. Легко узнать,—не напрягается ли суставъ больше, чѣмъ нужно, стòитъ только неожиданно для ученика толкнуть снизу по кистевому суставу или надавить его сверху: если кистевой суставъ подастся не безъ сопротивленія, значитъ онъ чрезмѣрно напряженъ. Преподаватель долженъ также съумѣть добиться правильнаго положенія сустава помощью энергическаго придерживанія руки. Два способа такого придерживанія руки почти одинаково хороши: или преподаватель захватываетъ большимъ пальцемъ (правой или лѣвой руки,—безразлично) кистевой суставъ снизу, а мякотью второго и четвертаго пальцевъ (которые, конечно, должны быть нѣсколько отставлены одинъ отъ другого)—посрединѣ внѣшней стороны кисти и за кистевымъ суставомъ, или же онъ захватываетъ концами 2—5 пальцевъ подъ кистевымъ суставомъ, такъ что кончикъ второго пальца касается сустава, а другіе размѣщаются сзади отъ него, между тѣмъ какъ большой палецъ ставится сверху, посрединѣ внѣшней стороны кисти. Оба пріема даютъ преподавателю возможность придавать кистевому суставу ученика какую угодно

эластичность, именно, надавливая книзу и поднимая кверху кистевой суставъ, убѣждаться въ степени оказываемаго имъ при этомъ сопротивленія. Такой пріемъ должно предпочесть простому подталкиванію кистевого сустава снизу, потому что при игрѣ съ передвиженіемъ руки его можно примѣнять всегда, между тѣмъ какъ подталкиваніе постоянно мѣшаетъ игрѣ и даетъ ученику возможность при быстромъ прикосновеніи руки учителя ослаблять свою руку, между тѣмъ какъ во время игры все таки держать ее напряженною.

§ 8. Положеніе пальцевъ.

Четыре пальца, имѣющіе по три фаланги, должны быть слегка закруглены такъ, чтобы первыя фаланги были почти въ горизонтальномъ положеніи, а послѣднія (ногтевыя)—въ отвѣсномъ и касались клавишъ крайними оконечностями своими. Большой палецъ, слегка загнутый внутрь, держится такъ, что обѣ фаланги образуютъ тупые углы у втораго пальца, а ноготь обращенъ къ клавишѣ и касается ея внѣшнею стороною мякоти; въ общемъ онъ обращенъ нѣсколько въ сторону. Такъ какъ всѣ пальцы не одинаковой длины, то они и не могутъ касаться клавишъ въ одинаковыхъ точкахъ; размѣщеніе ихъ, одного около другого, на клавишахъ приблизительно такое (пр. рука):

Рис. 2-й.



Наибольшій недостатокъ, какой можетъ имѣть большой палецъ, это—загибъ его внутрь въ основномъ суставѣ; если этотъ недостатокъ уже сильно укоренился, то онъ можетъ быть уничтоженъ лишь съ большимъ трудомъ твердою настойчивостью *). Нельзя похвалить также и естественнаго послѣдствія отступленія отъ предписаннаго держанія руки (болѣе низкое положеніе кисти), когда большой палецъ лежитъ на клавишѣ всѣмъ краемъ ногтевой фаланги и играетъ, какъ бы онъ состоялъ лишь изъ одной косточки, безъ суставовъ. Также и въ фаланговомъ суставѣ большой палецъ не долженъ выгибаться наружу, равно какъ не слѣдуетъ допускать загиба внутрь остальныхъ четырехъ пальцевъ въ послѣднихъ суставахъ. Всѣ

---

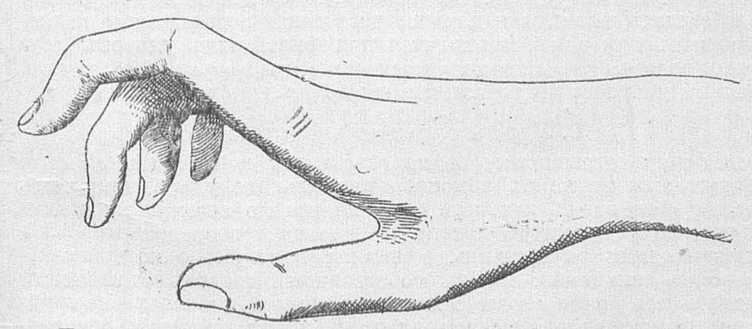
*) Недостатокъ этотъ чаще всего является результатомъ природной слабости пястнофалангового сустава большого пальца. Съ теченіемъ времени этотъ недостатокъ до извѣстной степени уменьшается, полнаго же уничтоженія его намъ не приходилось встрѣчать. Пер.

суставы быстро окрѣпнутъ, если слѣдятъ за тѣмъ, чтобы они ни въ какомъ случаѣ не сгибались внутрь.

§ 9. Нормальный ударъ.

Какъ намъ уже извѣстно, клавиши должно нажимать отвѣсно. Такъ какъ при этомъ нужно преодолѣть лишь незначительное сопротивленіе, то для удара обыкновенно достаточно бываетъ поднятія и ниспаденія пальца. Что такія движенія должны быть до извѣстной степени энергичными и, по мѣньшей мѣрѣ, должны совершаться быстро, если желаютъ получить звукъ, это мы видѣли уже раньше. Такія движенія вѣрнѣе всего достигнутъ своей цѣли, если онѣ будутъ происходить не въ трехъ (точнѣе—въ двухъ суставахъ) пальца, а ограничатся лишь пястно-фаланговымъ суставомъ, такъ чтобы весь палецъ сохранялъ молоточкообразную форму. Если при вышеописанномъ нормальномъ положеніи руки и кисти приподнять одинъ изъ четырехъ пальцевъ 2—5 въ пястно-фаланговомъ суставѣ, не измѣняя молоточкообразной формы его, то средній суставъ окажется выше линіи, проходящей отъ предплечья чрезъ кистевой суставъ и наружную поверхность пясти:

Рис. 3-й.



При этомъ главнымъ образомъ нужно избѣгать ошибки, состоящей въ выпрямленіи обѣихъ первыхъ фалангъ (передней и средней), благодаря чему палецъ изъ сóгнутой (молоточкообразной) формы переходитъ въ болѣе или менѣе выпрямленную и здѣсь палецъ легко можетъ слабо скользнуть назадъ по клавишѣ вмѣсто того, чтобы ударить ее увѣренно и отвѣсно, или же—согнуться въ переднемъ суставѣ.

Положеніе ударяющаго пальца должно быть, по возможности, всегда въ вертикальной плоскости, мысленно проводимой чрезъ клавишу и ударную механику (7); слѣдовательно, палецъ не долженъ стоять вкось. Нужно обращать вниманіе и на то, чтобы палецъ не образовалъ угла съ своимъ сухожиліемъ, замѣчае-

мымъ на наружной поверхности пясти, а, скорѣе, составлялъ бы прямое продолженіе его. Первый палецъ при подъемѣ дѣлаетъ небольшое вращательное движеніе по направленію ко второму, при чемъ ноготь съ поднятіемъ пальца все болѣе и болѣе дѣлается виднымъ; когда же первый палецъ достигнетъ своей высшей точки, то изъ его частей выше всего должна быть передняя фаланга, точнѣе—суставъ передней фаланги, а никакъ не мясистая часть или ноготь. При ударѣ производится такое же движеніе, только въ обратномъ направленіи. Каждое ударное движеніе должно совершаться *очень быстро*, потому что въ противномъ случаѣ механика не дѣйствуетъ, или же звукъ, вслѣдствіе медленнаго прикосновенія къ струнамъ молоточка, оклееннаго войлокомъ, выходитъ сиповатымъ и глухимъ. Но и снятіе пальца съ клавиши должно происходить быстро, потому что только при этомъ условіи можно достигнуть цѣли,—прекращенія звука точно въ желаемый моментъ и яснаго отдѣленія отъ звука непосредственно за нимъ слѣдующаго. Означенный здѣсь способъ удара (съ кистевымъ суставомъ, поставленнымъ твердо, но эластично, при чемъ переднія фаланги—2-я и 3-я—не имѣютъ самостоятельныхъ движеній), такъ называемый ударъ пястно-фалангового сустава, чаще всего примѣняемый, есть *нормальный* ударъ. Но вмѣстѣ съ нимъ, для достиженія особенныхъ цѣлей или для осуществленія родовъ игры невозможныхъ при немъ, приходится примѣнять рядъ ударовъ другихъ родовъ, изъ которыхъ важнѣйшіе суть: *отрывистый* ударъ, *боковой* ударъ и такъ называемый *абцугъ*.

§ 10. Ударъ отрывистый (стаккато).

Эффектъ отрывистаго звука (въ этомъ и состоитъ *staccato*) достигается также съ помощью нормальнаго удара, при чемъ нажатіе пальцемъ клавиши сокращается до возможнаго минимума, такъ что ударъ и поднятіе пальца непосредственно слѣдуютъ одинъ за другимъ, составляя какъ бы одно движеніе (*staccato* пальцемъ). Но въ собственномъ смыслѣ отрывистый ударъ есть болѣе сложное движеніе, хотя и нисколько не трудное для изученія. При нормальномъ ударѣ движенія обусловливаются сокращеніями мышцъ предплечья, въ чемъ можно легко убѣдиться, какъ по производимому въ немъ ощущенію, такъ и наблюдая сухожилія, идущія по внѣшней сторонѣ пясти; движенія же при отрывистомъ ударѣ исходятъ изъ мускулатуры плеча, а именно—посредствомъ сокращенія мышцъ плеча предплечье чуть чуть движется вверхъ и внизъ въ локтевомъ суставѣ. Кистевой суставъ, однако, не напрягается (не фиксируется), какъ при нормальномъ ударѣ, а держится совершенно свободно такъ, что кисть легко движется въ кистевомъ суставѣ. При отрывистомъ ударѣ движенія должны быть столь же быстры, какъ и при нормальномъ ударѣ. Если вдругъ быстро приподнять предплечье, то вслѣдствіе свободы въ кистевомъ

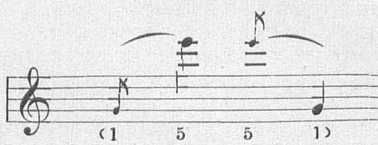
суставѣ кисть, во все время подниманія предплечья, будетъ дрябло свѣшиваться, но когда рука будетъ двигаться обратно, то она, точно въ шарнирѣ (въ кистевомъ суставѣ), эластично подбрасывается кверху; когда кисть падаетъ, быстро поднятое кверху предплечье даетъ новый толчокъ и т. д. Такъ какъ дѣло никогда не ограничивается одними лишь взмахами кисти, а ударяются опредѣленныя клавиши опредѣленными пальцами, то при отрывистомъ ударѣ къ мышечнымъ сокращеніямъ плеча, присоединяются мышечныя сокращенія предплечья, производящія движенія пальцевъ въ пястно-фаланговомъ суставѣ такимъ же образомъ, какъ и при нормальномъ ударѣ, съ тою лишь разницею, что кистевой суставъ остается *не напряженнымъ*. Такой полнѣйшей *свободѣ* въ кистевомъ суставѣ слѣдуетъ придавать особенное значеніе. Отрывистый ударъ въ большинствѣ случаевъ преподается совершенно неправильно, именно, онъ усваивается, какъ ударъ кистевого сустава, производящійся помощью сокращенія мышцъ предплечья, т. е. *при абсолютно неподвижномъ предплечьи* поднятіе кисти совершается посредствомъ сухожилій, управляющихъ движеніями пальцевъ. Въ результатѣ получается, конечно, тупость, одеревянѣлость кистевого сустава, очень скоро утомляющая его. Кистевой суставъ участвуетъ въ отрывистомъ ударѣ не активно, но *пассивно*. Если ударныя движенія будутъ производиться точно по указанному способу (изъ локтеваго сустава при свободной кисти), то увидимъ, что подниманія и опусканія руки и кисти настолько другъ друга замѣняютъ, что вытекающее изъ нихъ общее движеніе выражается собственно только незначительнымъ колебаніемъ кисти, замѣтнымъ для глазъ лишь потому, что очертанія кисти стушевываются и сосчитать пальцы становится невозможнымъ. Лишь тамъ, гдѣ можно встрѣтить только что сказанное, и получается настоящій отрывистый ударъ. Что такой ударъ не заключаетъ въ себѣ ничего искусственнаго и неестественнаго, несомнѣнно вытекаетъ изъ того, что каждый ребенокъ безъ малѣйшаго труда правильно производитъ его, между тѣмъ какъ другого рода ударъ кистевымъ суставомъ (съ *активнымъ* участіемъ кистевого сустава) усваивается лишь съ большимъ трудомъ. Кстати нужно замѣтить, что съ помощью кистевого суставнаго удара (съ активнымъ участіемъ сустава) никогда нельзя достигнуть *легкости* въ игрѣ *двойныхъ октавъ*, между тѣмъ какъ при правильномъ отрывистомъ ударѣ она получается безъ труда. Обычныя движенія пальцевъ никоимъ образомъ не мѣшаютъ главному движенію (кисти). Практическое значеніе этого рода удара настолько велико, что надолго откладывать изученіе его совершенно неосновательно. Напротивъ того, полезно изучать съ самаго начала всѣ упражненія для пальцевъ, гаммы, арпеджіи и т. д.,—поперемѣнно примѣняя оба главныхъ рода удара:

а) ударъ *пястно-фаланговаго* сустава при *слегка фиксированномъ* кистевомъ суставѣ (legato);

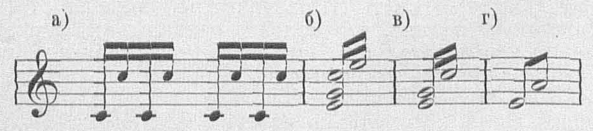
б) ударъ *локтеваго* сустава при *свободномъ* кистевомъ суставѣ (staccato).

§ 11. Боковой ударъ.

Быстрое перенесеніе центра тяжести кисти въ ту или другую сторону вращеніемъ предплечья въ локтевомъ суставѣ. Если припомнимъ. что устройство фортепіаннаго механизма (7) требуетъ отвѣснаго удара по клавишѣ, то такое перебрасываніе центра тяжести кисти въ сторону является какъ бы уклоненіемъ отъ этого общаго правила. При внимательномъ же наблюденіи оказывается, что ударъ по клавишѣ при такомъ боковомъ ударѣ остается все таки *отвѣснымъ*, потому что кривая, описанная точкою центра тяжести кисти, составляетъ *параболу*, т. е. въ самомъ концѣ своемъ—*отвѣсная*. Рѣзче всего замѣчаются особенности бокового удара при большихъ скачкахъ, напр.



Безъ содѣйствія бокового удара такой скачекъ труденъ, неуклюжъ и не можетъ производиться быстро, такъ какъ при этомъ условіи (безъ вращенія предплечья) предплечье должно перемѣщаться въ сторону, чтобы ударяющій палецъ оказался надъ соотвѣтствующею клавишею, при боковомъ же ударѣ скачокъ легокъ и кажется наполовину меньшимъ. Точное исполненіе этого удара состоитъ въ томъ, что сначала легкимъ вращеніемъ предплечья центръ тяжести кисти откидывается влѣво на g^1 и затѣмъ, вращеніемъ предплечья вправо, быстро перебрасывается на e^3. Конечно, для обоихъ ударовъ выбираютъ крайніе пальцы, 1-й и 5-й, на концахъ которыхъ, такъ сказать, сосредоточивается тяжесть всей кисти. Кистевой суставъ при боковомъ ударѣ, какъ и при нормальномъ, *слегка напряженъ*; если бы онъ былъ свободенъ, то вращеніе предплечья не могло бы постоянно отражаться на кисти, т. е. цѣль ни въ какомъ случаѣ не была бы достигнута. Легче всего получается боковой ударъ при тремоло, требующемъ умѣреннаго растяженія руки, (не больше октавы); здѣсь онъ примѣняется всѣми исполнителями правильно, безъ всякаго затрудненія:



Что и тремоло безъ растяженій, какъ при г), удобно исполня-

ются боковымъ ударомъ, піанистамъ—практикамъ, по всей вѣроятности, болѣе извѣстно, чѣмъ—теоретикамъ. Къ боковому удару должно прибѣгать въ особенности въ тѣхъ случаяхъ, когда полученное для удара увеличеніе тяжести кисти даетъ и желаемое усиленіе удара *). Нужно предостеречь отъ полнаго устраненія пястно-фаланговаго удара тамъ, гдѣ вступаетъ боковой ударъ: только совмѣстная функція обоихъ ударовъ даетъ здѣсь, какъ при *staccato*, требуемое полнѣйшее господство надъ произведеніемъ звука. Боковой ударъ совершенно неумѣстенъ при исполненіи трели, какъ это встрѣчается у дилеттантовъ: трель, благодаря такому удару, теряетъ полную ясность и производитъ впечатлѣніе непріятнаго прихрамыванія**). Громадное значеніе имѣетъ боковой ударъ для правильнаго исполненія арпеджій. Для большей части учениковъ арпеджіи представляютъ большія затрудненія, потому что ученики хотятъ исполнять ихъ помощью пястно-фаланговаго удара вмѣстѣ съ передвиженіемъ предплечья въ сторону или даже совсѣмъ безъ этого послѣдняго. Однако, *звучное* арпеджіо (даже въ *piano*, хотя здѣсь во всякомъ случаѣ можно обойтись нормальнымъ ударомъ вмѣстѣ съ передвиженіемъ предплечья въ сторону) требуетъ для своего воспроизведенія, скорѣе, увѣреннаго перебрасыванія центра тяжести кисти (*всей* или только *части*, смотря по желаемой *силѣ* тона) въ сторону пальца, начинающаго арпеджіо, а затѣмъ немедленнымъ перемѣщеніемъ центра тяжести по направленію отъ первой клавиши арпеджіо къ послѣдней, при чемъ ударъ по среднимъ клавишамъ долженъ производиться такъ аккуратно, чтобы каждый палецъ ударялъ именно въ тотъ самый моментъ, когда надъ нимъ проходитъ центръ тяжести кисти. Исполненіе арпеджіо въ отношеніи динамики, полагаемъ, можно бы выразить такъ:



Боковой ударъ примѣняется гораздо чаще, чѣмъ это кажется; важную роль онъ также играетъ при исполненіи фигурацій, именно тамъ, гдѣ изъ одного фигуративнаго голоса, помощью
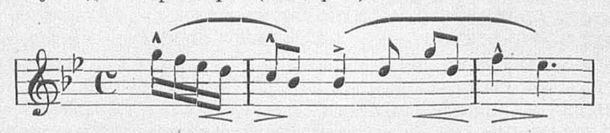
*) Тремоло унисонами безъ растяженія или при небольшомъ растяженіи исполняется пальцами (нормальнымъ ударомъ) въ *pp* и *p*., при усиленіи же къ движенію пальцевъ присоединяется вращательное движеніе предплечья, а при *f* и *ff* пальцы напрягаются въ пястно-фаланговыхъ суставахъ и получается чистый боковой ударъ съ однимъ вращательнымъ движеніемъ предплечья. Тремоло изъ двойныхъ нотъ или аккордовъ съ унисонами, или изъ однихъ двойныхъ нотъ, нерѣдко производится помощью однихъ боковыхъ ударовъ даже и въ *p*. Пер.

**) Должно замѣтить, однако, что при трели въ ff, если только она исполняется одною рукою (а не двумя), и первоклассные виртуозы прибѣгаютъ къ помощи бокового удара (съ вращательнымъ движеніемъ предплечья). Пер.
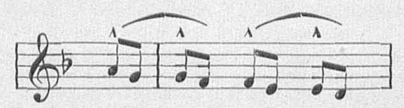
выдѣленія отдѣльныхъ тоновъ, нужно сдѣлать нѣсколько голосовъ: въ этомъ случаѣ *сильные* удары производятся почти всегда помощью перенесенія центра тяжести кисти, т. е. посредствомъ *бокового* удара, между тѣмъ какъ при обратномъ движеніи, въ сторону клавишъ слабѣе ударяемыхъ, центръ тяжести сохраняетъ свое положеніе, благодаря легкому напряженію въ кистевомъ суставѣ. Просто удивительно, и этого нельзя не отмѣтить, какую массу градацій хорошо вышколенная для фп. рука представляетъ въ средствахъ усиливать ударъ пальца тяжестью кисти или давленіемъ всей руки, или же—предоставлять ударъ пальца самому себѣ и даже ему противодѣйствовать!

§ 12. Абцугъ.

Подъ „абцугомъ" разумѣютъ ударъ съ ослабляемыми суставами и при соскальзывающей съ клавишъ кисти. Легче всего понять сущность абцуга при правильномъ исполненіи задержанія. Въ слѣдующемъ примѣрѣ (Моцартъ):



изъ трехъ мѣстъ, снабженныхъ агогическимъ акцентомъ (^), абцугъ требуется для второй ноты. Прежде такія мѣста обозначались долгими форшлагами, а для таковыхъ примѣненіе абцуга являлось способомъ игры само собою подразумѣвающимся. Точное исполненіе абцуга есть нормальный ударъ съ послѣдующимъ ослабленіемъ кистевого и фаланговыхъ суставовъ и съ притягиваніемъ кисти къ себѣ помощью поднятія руки въ локтевомъ суставѣ, такъ что пальцы скользятъ назадъ по клавишамъ и клавиши остаются нажатыми лишь на половину. Абцугъ примѣняется во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, гдѣ желаютъ подражать *portamento* въ пѣніи, затѣмъ въ рисункахъ, которые Шопенъ такъ часто обозначалъ маленькими нотками и надписью *dolcissimo*; иногда же абцугъ встрѣчается нѣсколько разъ сряду, какъ, напр., въ 29-мъ этюдѣ Крамера (въ двойныхъ нотахъ) или въ Бетховенской сонатѣ. Соч. 31, II:



Такой способъ удара очень рѣзко отличается отъ нормальнаго, молоточкообразная форма пальцевъ исчезаетъ, пальцы ударяютъ клавиши не отвѣсно, но слегка касаются ихъ, выпрямляясь при этомъ, а кистевой суставъ высоко поднимается надъ уровнемъ клавишъ.

§ 13. Аттакующее вступленіе.

Въ фп-ной игрѣ примѣняется и противуположный абцугу пріемъ—*быстрое выпрямленіе* частей руки, производящихъ ударъ, съ сосредоточеніемъ въ нихъ всей силы. Для извѣстнаго рода акцентовъ, такъ, напр., для вступительнаго аккорда *Sonate pathètique* *) такое внезапное возбужденіе, такое порывистое проявленіе воли (можно бы его назвать, пожалуй, аттакующимъ вступленіемъ, attacca—Ansatz) должно считать единственно правильнымъ, и такой ударъ нельзя замѣнить никакимъ другимъ ударомъ, хотя бы и болѣе сильнымъ. При произведеніи его приводятъ кисть и пальцы, остающіеся безъ всякаго напряженія, очень близко къ клавишамъ, по которымъ желаютъ ударять и, собственно, безъ приготовленія къ удару, а лишь моментальнымъ, скорѣе внутреннимъ, чѣмъ внѣшнимъ толчкомъ придаютъ не только правильное положеніе пальцамъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, производятъ и сильный, сочный ударъ. Импульсъ къ удару, какъ и при отрывистомъ ударѣ, исходитъ изъ мускулатуры плеча, т. е. предплечье поднимается, хотя лишь и очень незначительно, въ локтевомъ суставѣ, а свободный (не напряженный) кистевой суставъ передаетъ кисти моментальный толчекъ, употребляемый послѣднею для удара, и въ то же самое время пальцы принимаютъ требуемое для удара положеніе.

§ 14. Исполненіе аккордовъ.

Двойныя ноты и аккорды не будутъ выходить арпеджированными лишь въ томъ случаѣ, если кисть предъ ударомъ, именно, во время движенія для удара, имѣетъ точно такое же расположеніе пальцевъ, какое должно получиться при непосредственно слѣдующемъ затѣмъ нажатіи клавишъ; это значитъ, что пальцы не только должны быть удалены другъ отъ друга на требуемое разстояніе (въ правой рукѣ, напр., при аккордѣ *cegc'* такъ, чтобы второй и третій пальцы были растянуты *точно* на терцію), но и держались выше или ниже, сообразно различію въ высотѣ черныхъ и бѣлыхъ клавишъ, именно—съ нѣсколько бо́льшимъ приподнятіемъ **) второго пальца, если правая должна ударить *c, es, g, c'*, или же съ вытягиваніемъ ***) второго пальца, если въ правой рукѣ приходится брать аккордъ *cis, e, gis, cis'*. Всѣ неударяющіе пальцы (слѣдовательно, въ приведенныхъ трехъ случаяхъ—4-й палецъ) должны быть значительно приподняты ****) и нѣсколько вытянуты, въ не вполнѣ молоточкообразной формѣ. Если требуется быстро повторить одинъ и тотъ

---

*) Бетховена. Пер.

**) И небольшимъ выпрямленіемъ, необходимымъ для того, чтобы достать пальцемъ черную клавишу, не приводя въ движеніе всей руки. Пер.

***) И небольшимъ пониженіемъ. Пер.

****) Однако не настолько, чтобы это могло утомлять пальцы, а лишь бы при ударахъ эти пальцы не касались клавишъ, какъ бѣлыхъ, такъ и черныхъ. Пер.

же аккордъ нѣсколько разъ сряду, то кисть не перемѣняетъ положенія пальцевъ, слѣдовательно, форма и точное расположеніе пальцевъ твердо сохраняется, и ударъ производится при возможно свободномъ кистевомъ суставѣ, помощью незначительнаго поднятія предплечья. Не широкія двойныя ноты и аккорды (терціи, трезвучія, секстаккорды *) повторяются чисто отрывистымъ ударомъ, слѣдовательно, при пассивномъ участіи эластичнаго кистевого сустава; широкія же двойныя ноты и аккорды, какъ октавы и аккорды съ октавою, при небольшихъ рукахъ препятствуютъ движенію въ кистевомъ суставѣ и переносятъ движеніе почти исключительно на локтевой суставъ. Законченная техника въ игрѣ октавъ, составляющая блескъ современнаго фортепіаннаго виртуоза, достигается только тѣми руками, у которыхъ кистевой суставъ, несмотря на октавныя растяженія, сохраняетъ свою подвижность, т. е.—руками больше средняго размѣра.

§ 15. Доктринерскіе виды ударовъ.

Тѣ изъ родовъ ударовъ, до сихъ поръ еще не разсматривавшихся нами, о которыхъ трактуется въ старыхъ сочиненіяхъ, какъ чистый суставно-кистевой ударъ (при неподвижной рукѣ), чистый суставно-локтевой ударъ (при напряженномъ кистевомъ суставѣ) и т. д., лучше совсѣмъ не вводить въ сферу упражненій. Практическаго значенія они не имѣютъ и въ крайнемъ случаѣ ихъ можно показывать и разъяснять для болѣе рельефной характеристики и различія вышеприведенныхъ родовъ удара (нормальнаго и отрывистаго **).

§ 16. Порядокъ послѣдованія техническихъ упражненій.
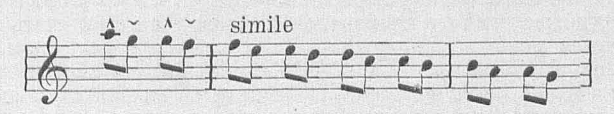
Прежде всего, конечно, нужно имѣть ввиду развитіе памяти на мѣста клавишъ (Ortsinn), какъ руководящей нити для опредѣленія порядка упражненій, такъ какъ прежде чѣмъ ученикъ сможетъ такъ или иначе нюансировать звукъ, онъ долженъ выучиться увѣренно ударять клавишу, производящую этотъ звукъ. Приступать къ этому нужно очень осторожно, раціонально. Ученику назначается разъ навсегда опредѣленное мѣсто предъ клавіатурою (предъ c′—g′) и сначала онъ долженъ пріобрѣсти хорошій навыкъ къ игрѣ въ тѣсномъ районѣ средины клавіатуры (c—g″), а затѣмъ уже, мало по малу, расширять свой кругозоръ. Для этого онъ долженъ пріучаться *не смотрѣть*

---

*) Безъ октавы, конечно, какъ и квартсекстаккорды и другіе аккорды безъ октавы. Пер.

**) Усвоеніе ударовъ исключительно кистью или рукою полезно потому, что послѣ нихъ удары кистью съ участіемъ локтя легче даются ученику; кромѣ того, ударамъ исключительно кистью или рукою нельзя вполнѣ отказать и въ практическомъ значеніи: не говоря уже о сочиненіяхъ Гуммеля, Фильда, Герца, Калькбреннера и т. п., произведенія позднѣйшихъ и современныхъ композиторовъ представляютъ массу случаевъ примѣненія такихъ ударовъ, въ особенности—ударовъ исключительно кистью. Пер.

на клавиши или же (если только нѣтъ совершенно исключительнаго прыжка одною рукою) всегда смотрѣть *только на средину клавіатуры* *). Если память на мѣста клавишъ основательно разовьется, то клавіатура, сначала казавшаяся взору играющаго безконечно широкою, будетъ все больше и больше съуживаться и наконецъ покажется ему небольшою и узкою. Но слѣдуетъ, какъ уже было упомянуто, прежде всего свести длину клавіатуры на половину, занявъ мѣсто предъ срединою клавіатуры. Если бы мы захотѣли развить мѣткость удара и память на мѣста клавишъ съ самаго начала занятій упражненіями на скачки, то мы достигли бы совершенно противуположныхъ результатовъ; такія чрезвычайныя испытанія мѣткости удара при скачкàхъ должны быть, скорѣе, отложены на позднѣйшее время: упражненія со скачкàми нужно играть только тогда, когда память на мѣста клавишъ уже настолько развита, что и большіе скачки удаются сразу. Какъ извѣстно, при такихъ обстоятельствахъ неувѣренность (нечистота игры) яснѣе обнаруживается только во время упражненій, т. е. дѣлаютъ скачокъ разъ 10 чисто, а потомъ раза два промахнутся. Только на вышеуказанномъ фундаментѣ можно производить дальнѣйшую работу. Слѣдовательно, вмѣсто того, чтобы пробовать развивать мѣткость удара односторонне и неестественно, слѣдуетъ лучше сначала положить основаніе развитію цѣлаго ряда другихъ способностей, т. е.—упражнять мышцы, чтобы онѣ правильно и точно функціонировали при простѣйшихъ движеніяхъ (нормальный ударъ), чтобы, съ одной стороны, удары можно было все болѣе и болѣе ускорять, а съ другой,—производить ихъ все съ бòльшими оттѣнками въ силѣ звука. Точно также и отрывистый ударъ съ самаго начала должно изучать непремѣнно только въ самомъ тѣсномъ районѣ (повторенія тоновъ и упражненія для 5-ти пальцевъ). Нѣтъ никакого основанія боязливо избѣгать и *боковою* удара, заставлять играть ломаныя октавы *нормальнымъ* ударомъ безъ вращенія руки **), не слѣдуетъ, наконецъ, избѣгать и цѣлесообразнаго своевременнаго усвоенія *абцуга*, но еще въ первомъ году обученія нужно объяснять и изучать въ фигурахъ подобныхъ слѣдующей:



*) Здѣсь, конечно, предполагается, что рука уже совершенно „поставлена", и пальцы сохраняютъ правильную форму и производятъ правильныя движенія, но до этого ученикъ долженъ смотрѣть на пальцы и руку. *Пер.*

**) Для большихъ рукъ ломаныя октавы *pp* удобнѣе играть однимъ нормальнымъ ударомъ, при усиленіи же прибавляется и вращательное движеніе предплечья (боковой ударъ). При малыхъ рукахъ къ боковому удару прибѣгаютъ чаще. *Пер.*

(знакъ ^ обозначаетъ — тяжело, съ опусканіемъ предплечья, нормальнымъ ударомъ, ‿ —легко, съ свободнымъ кистевымъ суставомъ, съ слабыми пальцами при поднимающейся кверху рукѣ).

Всякое боязливое избѣганіе движеній ударяющихъ частей руки, въ концѣ концовъ все-таки необходимымъ для фп. игры (также, напр., и—подстановки пальцевъ) имѣетъ неизбѣжнымъ слѣдствіемъ одностороннее развитіе и должно затруднять позднѣйшее изученіе пропущеннаго. Не слѣдуетъ, напр., увлекаться точностью, съ которою маленькіе пальчики пріучаются ударять, если они въ первый годъ играютъ (пожалуй еще—съ вдавленными пястно-фаланговыми суставами) только на пяти клавишахъ или, если они, по крайней мѣрѣ, избѣгаютъ всякихъ подстановокъ и ударовъ сверхъ большого пальца, а ограничиваются исключительно нормальнымъ ударомъ, какъ это, напр., встрѣчается въ 1-й части фп. школы Леберта и Штарка, достаточной по меньшей мѣрѣ на годъ; но кажущійся при этомъ бо́льшій успѣхъ парализуется сильною потерею естественной, свободной подвижности кистевого сустава (какъ въ горизонтальномъ, такъ и въ вертикальномъ направленіи), а также и локтеваго сустава. Если при вышеупомянутомъ, болѣе раціональномъ пути дѣло пойдетъ и нѣсколько медленнѣе, пока каждое движеніе не будетъ исполняться согласно требованіямъ методики всегда увѣренно и правильно, то нужно принять во вниманіе, что такой утѣшительный результатъ будетъ одновременно достигнутъ, въ этомъ случаѣ, для всѣхъ требующихся родовъ движенія, и что легкія движенія, дающіяся естественно, безъ принужденія, не должны быть замѣняемы, въ угоду доктринерскому методу, такими движеніями, которыя впослѣдствіи нужно будетъ переучивать, движеніями гораздо болѣе трудными для исполненія и въ сущности неправильными.

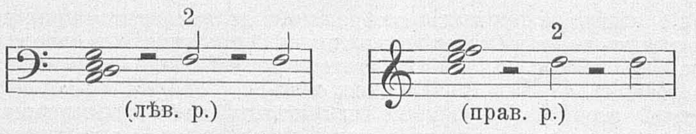
§ 17. Неподвижность и движеніе кисти.

Во многихъ случаяхъ такая кисть, конечно, представляется идеаломъ, но—справедливо ли? Цѣль фп. игры сводится, въ концѣ концовъ, ни къ чему иному, какъ къ технически правильной, относительно выраженія—правдивой и живой передачѣ художественнаго произведенія. Должна ли при этомъ кисть оставаться вообще неподвижною или же—постоянно измѣнять свое положеніе, можетъ насъ интересовать лишь настолько, насколько это касается вопроса: увеличивается ли или уменьшается чрезъ то или другое мѣткость удара, развивается ли скорѣе бѣглость, не стѣсняется ли способность къ экспрессіи въ томъ или другомъ случаѣ, (такъ какъ именно тотъ или другой способъ игры даетъ болѣе ясное отраженіе, во внѣшнихъ техническихъ формахъ, духовнаго содержанія) и, наконецъ, быстрѣе ли парализуетъ гибкость руки и скорѣе ли утомляетъ нервы и мускулы тотъ или другой пріемъ. Но безпристрастное взвѣши-
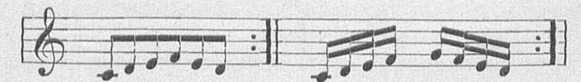
ваніе этихъ различныхъ соображеній должно насъ привести скорѣе къ тому убѣжденію, что продолжительное и твердое сохраненіе кистью одного и того же положенія (что̀ составляетъ, во всякомъ случаѣ, ничто иное, какъ постоянное, въ опредѣленной степени, сокращеніе извѣстныхъ мышцъ) неизбѣжно должно скоро утомить эти мышцы, между тѣмъ, какъ вытекающее отсюда бездѣйствіе другихъ мышцъ для намѣченной цѣли не принесетъ пользы; что такое одностороннее утомленіе не можетъ принести существенной пользы,—разумѣется само собою. Поэтому, при разрѣшеніи разсматриваемаго вопроса можно находиться въ очень серьезномъ затрудненіи,—не будетъ ли больше вредить, чѣмъ приносить пользу, продолжительная игра съ однимъ и тѣмъ же положеніемъ кисти и съ однимъ и тѣмъ же родомъ удара. Только мысль о необходимости развитія памяти на мѣста клавишъ побудитъ считать полезнымъ, особенно въ началѣ, играть (больше чѣмъ это кажется необходимымъ) въ одномъ и томъ же районѣ, чтобы пріучиться къ разстоянію ближайшихъ клавишъ одной отъ другой. Но даже при упражненіяхъ для 5-ти пальцевъ въ объемѣ пяти сряду лежащихъ бѣлыхъ клавишъ неизмѣнно твердое положеніе кисти и предплечья совсѣмъ не составляетъ чего то неизбѣжнаго, чего непремѣнно слѣдуетъ достигнуть; гораздо лучше слегка двигать предплечьемъ въ сторону, смотря потому,—играютъ ли пальцы ближайшіе къ большому или къ мизинцу. Предписанное выше (19) для нормальнаго удара легкое фиксированіе кистевого сустава сводится къ должной мѣрѣ и предохраняетъ отъ одеревянѣлости, благодаря именно этому горизонтальному движенію, приводящему къ направленію оси руки то большой палецъ, то мизинецъ, то третій палецъ, и поэтому кисть съ предплечьемъ образуетъ тупой уголъ, то наружный, то внутренній. Такія передвиженія кисти до того незначительны, что едва замѣчаются; тѣмъ не менѣе, благодаря имъ, играющій палецъ всегда стоитъ по возможности прямо надъ клавишею и вслѣдствіе этого увѣреннѣе и аккуратнѣе ударяетъ свою клавишу. Но кромѣ того, благодаря такому способу, разъ навсегда избѣгается одностороннее утомленіе одного какого либо мускула, а также судорожное онѣмѣніе, являющееся результатомъ пребыванія кисти въ одномъ и томъ же положеніи.

§ 18. Элементарныя техническія предварительныя упражненія.

Сюда относятся прежде всего такія упражненія, которыя скоро „ставятъ“ руку и формируютъ движеніе каждаго отдѣльнаго пальца при нормальномъ ударѣ; такія упражненія обыкновенно, и вполнѣ основательно, играются лѣвою рукою на клавишахъ *c—g*, а правою—на кл. *c''—g''*. Во всякомъ техническомъ сборникѣ можно встрѣтить такое начальное и самое важное приготовительное упражненіе (въ фп. школѣ автора—III, 2-я тетр.. № 1):
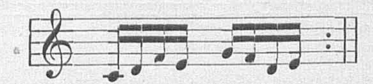


Правильное положеніе руки и правильное движеніе ударяющаго пальца (въ данномъ случаѣ—2-го)—вотъ все, что требуется при этихъ упражненіяхъ. Ударъ и подъемъ должны совершаться быстро, между тѣмъ какъ нажатіе клавиши и оставленіе пальца въ приподнятомъ положеніи должны продолжаться дольше. Послѣ удара по клавишѣ палецъ долженъ удерживать клавишу въ опущенномъ положеніи посредствомъ *слабаго нажатія*, чтобы послѣ нажатія быстро поднять палецъ. Эти упражненія должно учить преимущественно *въ очень медленномъ темпѣ* (какъ вообще почти всѣ техническія приготовительныя упражненія), всегда—каждою рукою отдѣльно. Къ этимъ упражненіямъ въ правильныхъ движеніяхъ каждаго пальца присоединяются упражненія въ одновременномъ ударѣ двумя пальцами при постоянныхъ точкахъ опоры; въ этихъ послѣднихъ упражненіяхъ особенное вниманіе должно быть обращено на полную *одновременность удара* и *подъема* пальцевъ. Въ слѣдующихъ затѣмъ *поперемѣнныхъ ударахъ двумя пальцами*, должно сначала избѣгать всякой перемѣны въ положеніи кисти и поставить кисть такъ, чтобы оба ударяющіе пальца стояли по возможности прямо *); другими словами, если играютъ большой и указательный пальцы, кисть должна быть направлена нѣсколько наружу, если же играютъ 4-й и 5-й пальцы, то, напротивъ,—нѣсколько внутрь, если же играютъ два средніе или два отдаленные одинъ отъ другого пальца, какъ 1—4, 2—5 или 1—5, то кисть должно держать болѣе или менѣе прямо, точно слѣдуя правилу. Такъ какъ эти упражненія (когда онѣ усваиваются *только медленно)* служатъ прежде всего для того, чтобы пріучить пальцы къ разстояніямъ между клавишами, то всякаго качанія кисти слѣдуетъ строго избѣгать. Только тогда, когда перешли къ развитію *бѣглости*, посредствомъ быстраго чередованія обоихъ тоновъ можно прибѣгнуть къ помощи бокового удара для интерваловъ, начиная съ терціи (ср. 21). Въ упражненіяхъ съ секунднымъ ходомъ, состоящимъ болѣе чѣмъ изъ трехъ звуковъ,



даже и въ медленномъ темпѣ слѣдуетъ присоединять *горизон-*

*) Т. е., чтобы направленіе пальцевъ оставалось параллельнымъ направленію клавишъ или, точнѣе, чтобы ударяемая клавиша находилась съ пальцемъ въ одной вертикальной плоскости. Пер.

тально-боковыя движенія предплечья, т. е. *горизонтальныя движенія кисти* въ кистевомъ суставѣ, которыя въ быстромъ темпѣ должны совершаться чрезвычайно *легко* и *незамѣтно*. То же самое относится и до смѣшанныхъ рисунковъ, какъ;



Въ высшей степени ошибочно при всѣхъ такихъ упражненіяхъ дѣлать какой бы то ни было наклонъ кисти въ сторону мизинца или большого пальца, такъ какъ *боковой* ударъ здѣсь *совсѣмъ неумѣстенъ*. Игра гаммъ должна развиваться непосредственно изъ упражненій для пяти пальцевъ, что̀ можетъ совершаться тѣмъ легче, что необходимое уже при исполненіи вышеприведенныхъ рисунковъ движеніе руки въ сторону въ гаммахъ требуется въ еще бо̀льшей степени. Кисть всегда слѣдуетъ держать такъ, чтобы именно играющій палецъ былъ параллеленъ оси руки, а большому пальцу всегда давалась возможность послѣ удара занимать свое мѣсто подъ кистью. Коль скоро второй палецъ ударяетъ, подвертывается большой палецъ,— вмѣсто того, чтобы подниматься вмѣстѣ съ ударомъ второго пальца,—и быстро двигается подъ второй и третій пальцы, такъ что край его ногтя даже выходитъ за третій палецъ; при этомъ большой палецъ долженъ всегда еще нѣсколько отстоять отъ клавишъ, чтобы имѣть достаточный подъемъ (ро̀змахъ) тогда, когда ему придется ударять (послѣ 3-го или 4-го пальца). Какъ только большой палецъ установится на своей клавишѣ, кисть легко переставляется чрезъ него на другую сторону *). Гаммы слѣдуетъ изучать *медленно*, такъ чтобы всякій ударъ соединялся въ то же время и съ приготовленіемъ къ слѣдующему удару (другого пальца), т. е., напр., второй палецъ ударяетъ *d*, а третій, въ этотъ же самый моментъ, становится *точно* надъ *e* и тѣмъ подготовляется къ удару. Коль скоро, впрочемъ, мы перешли отъ медленнаго темпа къ болѣе скорой игрѣ гаммъ, всякое порывистое движеніе (толчокъ), всякое отдѣльное движеніе въ сторону должно прекратиться и движенія предплечья и кисти должны сдѣлаться постоянными. На это, въ большинствѣ случаевъ, не достаточно обращается вниманія, какъ вообще придаютъ слишкомъ мало значенія и движеніямъ предплечья при фп. игрѣ. Учитель лучше всего производитъ такое постоянное, плавное передвиженіе руки ученика и обусловливаемое этимъ перемѣщеніе кисти, захватывая предплечье позади кистевого сустава и передвигая его въ сторону съ требуемою скоростью во время самой игры ученика.
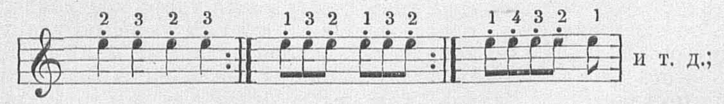
Такимъ же точно образомъ должны исполняться и пассажи,

*) Оба эти дѣйствія (ударъ большого пальца и поворотъ кисти) должны производиться одновременно. Пер.
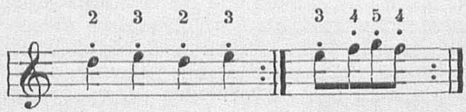
образуемые изъ мотивовъ въ двѣ, три, четыре и болѣе ноты, какъ:



они должны исполняться рукою постоянно и плавно (безъ всякаго толчка) передвигающеюся, что̀ въ началѣ будетъ еще труднѣе, чѣмъ исполненіе гаммъ съ неподвижною рукою. Всѣ разсмотренные до сихъ поръ рисунки (конечно, за исключеніемъ тѣхъ, которые исполняются при неподвижной кисти,—съ постоянными точками опоры), коль скоро они идутъ съ нормальнымъ ударомъ до извѣстной степени правильно, слѣдуетъ учить и съ отрывистымъ ударомъ, не слишкомъ медленно, такъ какъ въ противномъ случаѣ характеръ этого рода удара не можетъ выказаться вполнѣ; вѣдь, если возможенъ отрывистый ударъ одной только ноты или одного аккорда, то особенная прелесть и грація отрывистаго удара состоитъ именно въ томъ, что подъемомъ послѣ удара пользуются тотчасъ же для непосредственно слѣдующаго удара, слѣдовательно, неправильно будетъ движеніями кисти образовывать углы между отдѣльными ударами,—остянавливаться, напротивъ, движеніе должно производиться безостановочно, такъ чтобы только ударъ образовывалъ уголъ, какъ бы самъ собою, но, какъ уже намъ извѣстно (20), безъ всякой задержки, какъ бы оканчиваясь въ одной точкѣ. Упражненія на *staccato* начинаютъ повторяющимися тонами съ рядомъ мѣняющихся пальцевъ:

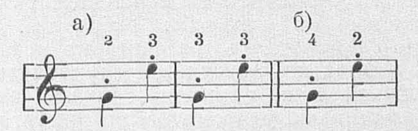


при этомъ центръ тяжести кисти съ каждымъ ударомъ переходитъ на другой палецъ, направляясь, однако, всегда къ одной и той же клавишѣ; сдѣлать это легче, чѣмъ еслибы нужно было одновременно направлять и другой палецъ, и на другую клавишу, почему упражненія, какъ:
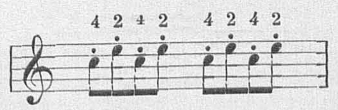


правильнѣе начинать повторяющимися тонами. Впрочемъ ничуть не рекомендуется утомительное изученіе цѣлой серіи такихъ упражненій. Во всякомъ случаѣ нужно составить примѣрный рядъ упражненій, расположенныхъ по степени трудности;

порядокъ требуется также и въ деталяхъ, чтобы не забыть извѣстныхъ отраслей техническаго развитія; все прочее—педантизмъ. Конечно, упражненія въ *staccato* должно производить сначала только въ тѣсномъ объемѣ интерваловъ, до извѣстной степени свободно берущихся нормальнымъ ударомъ. Но лишь только переходятъ къ упражненіямъ, требующимъ при нормальномъ ударѣ расширенія, преимущество *отрывистаго* удара обнаруживается именно въ томъ, что небольшіе интервалы (въ особенности въ предѣлахъ октавы),—за исключеніемъ, конечно, игры двойными нотами,—имъ легче преодолѣваются, такъ какъ *отрывистый ударъ вообще не знаетъ растяженій*. Поэтому, при отрывистомъ ударѣ не слѣдуетъ никоимъ образомъ играть такіе интервалы, какъ сексту, септиму, октаву, только крайними пальцами 1 : 5 или только 1 : 4 или 2 : 5, но можно, безъ чувствительнаго увеличенія трудности, играть эти интервалы и ближе лежащими пальцами, какъ 1 ; 3, 2 : 4, 3 : 5, даже—сосѣдними пальцами (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5) или даже обѣ ноты можно брать однимъ и тѣмъ же пальцемъ (а); здѣсь не исключается даже и перекрещиваніе фигуры (б):
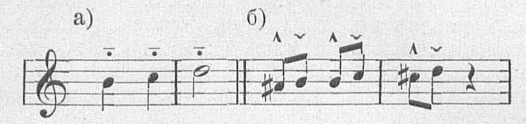


Это вполнѣ объясняется тѣмъ, что центръ тяжести кисти всегда переносится къ ударяющему пальцу. Хотя нижеприведенный рисунокъ никогда не придется играть слѣдующимъ образомъ:
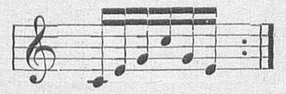


тѣмъ не менѣе такое упражненіе должно быть въ высшей степени полезно, такъ какъ даетъ ученику навыкъ, смотря по надобности, быстро (безъ паузы) перемѣнять положеніе кисти. Понятно, что интервалы также могутъ быть и больше октавы, только для бóльшихъ скачковъ предполагается, конечно, уже значительная выработка памяти на мѣста клавишъ. Въ болѣе быстромъ темпѣ обнаруживается близкое родство отрывистаго удара съ боковымъ, въ болѣе медленномъ—отрывистый ударъ оказывается родственнымъ „абцугу“. То и другое понятно, какъ нельзя больше, такъ какъ дуга, образуемая слитыми въ одно цѣлое подъемомъ и слѣдующимъ ударомъ, для перебрасыванія тяжести кисти съ одной клавиши на другую, очень близко къ клавишамъ, при скоромъ темпѣ не будетъ выполнима безъ не-

большого вращенія предплечья, слѣдовательно, приходится прибѣгнуть къ помощи бокового удара; съ другой стороны всякое протяжное *staccato*, т. е. не медленное послѣдованіе очень отрывистыхъ тоновъ, а, напротивъ, *послѣдованіе тоновъ менѣе отрывистыхъ*, слѣдовательно—полу-*staccato*, *portato* (о чемъ будетъ говорено дальше),—благодаря тому, что быстрое отбрасываніе отъ клавишъ отсутствуетъ, а балансъ кисти остается въ кистевомъ суставѣ,—дѣлается столь похожимъ на „абцугъ", что, въ концѣ концовъ, единственнымъ различіемъ остается то, что при *portato* на одно поднятіе руки приходится только одинъ звукъ, при „абцугѣ" же ихъ два. Если проиграть слѣдующія мѣста (при а) *portato*, при б—каждыя двѣ ноты абцугомъ, то близкое родство обоихъ способовъ удара станетъ понятнымъ:
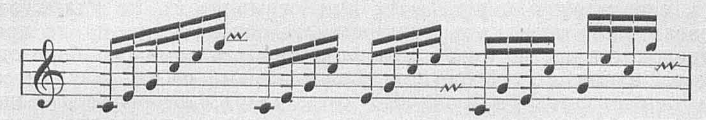


Къ начальнымъ упражненіямъ принадлежатъ и ломаные аккорды, исполняемые съ *умѣренною* скоростью. Для *очень быстраго* арпеджіо *боковой* ударъ мы считаемъ неизбѣжнымъ (21). Для связныхъ ломанныхъ аккордовъ (гармоническихъ фигурацій) умѣренной скорости, напротивъ, можно вполнѣ довольствоваться *нормальнымъ* ударомъ, если прибѣгаютъ къ передвиженію предплечья въ сторону, по направленію движенія голоса, при чемъ кисть должна двигаться вышеописаннымъ образомъ, въ кистевомъ суставѣ, горизонтально, такъ чтобы ударяющій палецъ всегда стоялъ прямо *). Фигуры подобныя слѣдующей:



не должны исполняться съ растяженіемъ всей кисти на октаву, а всегда только съ требуемымъ для каждаго интервалла растяженіемъ между непосредственно слѣдующими одинъ за другимъ пальцами; это растяженіе тотчасъ же прекращается, лишь только ударяетъ слѣдующій палецъ. Только такимъ образомъ удается предохранить кисть отъ быстраго утомленія и онѣмѣлости. Не должно полагать, что можно увеличить въ объемѣ кисть и ея степень растяжимости, если долго играть съ такимъ растянутымъ положеніемъ ея; чего при этомъ должно достигнуть, то достигается помощью отдѣльнаго растяженія сосѣднихъ пальцевъ, которое и сохраняется (но при постоян-

*) Т. е., чтобы направленіе пальца совпадало съ направленіемъ клавиши. Пер.

номъ возвращенiи къ натуральному положенiю); кромѣ того, такимъ судорожнымъ растяженiемъ можно только повредить бѣглости *). Конечно, еще болѣе, чѣмъ при арпеджiяхъ, оканчивающихся октавою, въ арпеджiяхъ, продолженныхъ помощью подстановки большого пальца и ударовъ 3-го и 4-го сверхъ большого пальца или также при широкихъ арпеджiяхъ, ходообразно повторяющихъ мотивъ, преимущества движенiя руки въ сторону и горизонтальнаго движенiя кисти въ кистевомъ суставѣ доказываются яснѣе:



Эти фигурацiи, какъ и раньше приведенныя, должно также усваивать отрывистымъ ударомъ, и ввиду, болѣе яснаго представленiя мотива—съ тою же самою аппликатурою, какая требуется при исполненiи ихъ нормальнымъ ударомъ. Конечно, мы не можемъ представить здѣсь всѣхъ рисунковъ, которые пiанистъ долженъ изучать, чтобы быть подготовленнымъ ко всѣмъ требованiямъ, могущимъ встрѣтиться на практикѣ; относительно этого можно скорѣе указать на „Сравнительную фп. школу“ автора.

§ 19. Артикуляцiя.

На достаточномъ усвоенiи разобранныхъ нами выше различныхъ родовъ удара основано главнымъ образомъ правильное соединенiе и разграниченiе отдѣльныхъ тоновъ (связное или не связное исполненiе) или такъ назыв. артикуляцiя. Полная связность звуковъ для фп. вообще не возможна (8), такъ какъ сила звука тотчасъ послѣ удара быстро уменьшается; всякiй звукъ исполняется на фп. до извѣстной степени членораздѣльно,—эта особенность была свойственна, впрочемъ, и стариннымъ струннымъ инструментамъ (гитарѣ, лирѣ) и, однако же, не мѣшала цѣнить эти инструменты гораздо больше духовыхъ. Своеобразная прелесть фп. заключается именно въ томъ, что оно (какъ и выше названные инструменты) больше *намѣчаетъ* звуки, чѣмъ ихъ даетъ, и тѣмъ самымъ, слѣдовательно, пробуждаетъ сильную дѣятельность фантазiи. Вслѣдствiе иллюзiи, являющейся благодаря присутствiю въ насъ фантазiи, мы можемъ представлять и какъ бы толчками вступающiе фп. звуки равномѣрно продолжающимися, связными, а гдѣ лишь при началѣ своемъ звуки усиливаются одинъ предъ другимъ (помощью болѣе сильнаго удара) мы въ состоянiи слышать

*) Съ этимъ едва ли вполнѣ можно согласиться, такъ какъ при быстрой игрѣ не хватитъ времени дѣлать эти неочередныя подготовленiя пальцевъ, а приходится подготовлять всѣ пальцы, исполняющiе гармоническую фигурацiю, сразу и вмѣствѣ съ ударомъ большого пальца сразу же мѣнять позицiи всѣхъ пальцевъ. Пер.

cresendo, между тѣмъ, какъ каждый отдѣльно тонъ всегда неизбѣжно ослабѣваетъ. Средство сдѣлать фп. тонъ звучащимъ по возможности съ одинаковою силою мы раньше называли: оно состоитъ въ отдѣленіи демпфера отъ струнъ соотвѣтствующаго звука (8), какъ и родственныхъ съ нимъ звуковъ (9), т. е.—въ безпрерывномъ надавливаніи клавишъ впродолженіе всего того времени, когда тонъ долженъ звучать (если не будемъ принимать во вниманіе демпферовой педали, управляемой ногами). Такое давленіе, такое энергическое нажатіе клавиши составляетъ характерную черту *legato;* при отрывистомъ же ударѣ это невозможно, такъ какъ сущность его основана прямо на противоположномъ, но legato можно достигнуть помощью бокового удара, а при абцугѣ оно примѣняется, само собою разумѣется, на первой нотѣ (долгой). Но тотъ ударъ, который мы выше называли *нормальнымъ* ударомъ, не одинаковъ съ тѣмъ, что̀ нѣкоторые фп. педагоги называютъ игрою *legato*: нормальный ударъ предполагаетъ возможность примѣненія вообще другихъ способовъ игры, т. е. нормальнымъ ударомъ (пятно-фаланговымъ) можно играть не только *legato*, но также и *staccato* (такъ называемое *staccato* пальцемъ) или *portato*, смотря потому, держатъ ли клавиши твердо нажатыми во все время длительности ноты, или же только касаются клавиши на очень короткое время, чтобы тотчасъ же освободить ее, или же, наконецъ, клавиша остается нажатою въ продолженіи части длительности ноты, а затѣмъ (предъ началомъ слѣдующаго звука) освобождается. Но фп. игра знаетъ еще другіе, только безъ надавливанія; а именно, если съиграть довольно быстрый пассажъ безъ надавливанія, а скорѣе только съ нервознымъ ударомъ каждаго отдѣльнаго пальца, то получается эффектъ *staccato,* быстрое появленіе и исчезновеніе отдѣльныхъ звуковъ, сходное съ игрою на смычковыхъ инструментахъ, когда съ каждою нотою мѣняется смычокъ. Цѣлый рядъ такихъ „ударовъ“ называютъ *mezzo-legato,* также какъ и *mezzo-staccato* (*brillante, quasi staccato*). Но если придаютъ, наоборотъ, главное значеніе не удару, а подъему пальца съ клавиши (при чемъ, конечно, клавиша здѣсь не должна ни сильно нажиматься, ни нервно ударяться, а сила звука можетъ лишь нѣсколько выдаваться),—слѣдовательно, пальцы при быстрой игрѣ) находятся въ состояніи почти постояннаго отскакиванія.—то получается извѣстный способъ игры, называемый „*бисерною игрою*“ или *leggiera, leggiermente.* Для отрывистаго удара, какъ уже сказано, связная игра сама по себѣ невозможна; по крайней мѣрѣ другъ друга исключаютъ чистое *legato* (съ равномѣрнымъ съ клавиши на клавишу переносимымъ давленіемъ) и чистый *отрывистый* ударъ (помощью кисти, поднятой предплечьемъ съ клавишъ и снова на нихъ брошенной). Вполнѣ возможно, однако, пока палецъ держитъ клавишу опущенною, легко поднять предплечье какъ бы для отрывистаго удара и дать другому пальцу толчекъ къ этому удару. Такой отрывистый звукъ послѣ выдерживаемаго тона не должно смѣшивать

съ абцугомъ, такъ какъ при послѣднемъ характерно не движеніе кисти по направленію къ ударяемой клавишѣ, а, напротивъ, продолженіе движенія кисти во время удара. Въ другихъ случаяхъ предпочтется, вмѣсто этого отрывистаго удара при полусвободной кисти, *staccato* нормальнымъ ударомъ, что также не имѣетъ ничего общаго съ абцугомъ. Своеобразная комбинація различныхъ родовъ удара для достиженія особаго способа игры требуется также такъ называемою „пѣвучею" игрою, при которой кисть должно держать довольно свободною во всѣхъ ея частяхъ, т. е. ни кистевой суставъ не долженъ напрягаться, ни пальцы не должны неизмѣнно сохранять своей закругленной формы. Отдѣльные удары для мелодіи производятся посредствомъ своего рода отрывистаго удара, т. е. помощью толчка, исходящаго отъ предплечья, но палецъ, который долженъ ударить, препятствуетъ отскакиванію кисти, твердо прижимаясь къ клавишѣ, другими словами: отрывистый ударъ во всякомъ случаѣ превращается въ нажатіе пальцевъ, во время котораго подготовляется новый отрывистый ударъ, такъ какъ кистевой суставъ не напряженъ. Тѣсное родство этого способа игры съ выше упомянутымъ ударомъ (Attacca), употребляемымъ при громкихъ *вступительныхъ* аккордахъ (23), очевидно. Возможно также въ одной и той-же рукѣ одновременно примѣнять два способа игры (конечно, различными пальцами и по различнымъ клавишамъ), однакоже—въ тѣсныхъ границахъ.

Исполненіе полифоническихъ фразъ ставитъ такъ много требованій для яснаго воспроизведенія тематической работы, что мы здѣсь не беремся, хотя бы только поверхностно ихъ изложить. Но если исполнитель выяснилъ себѣ сущность каждаго отдѣльнаго рода удара и отношенія всѣхъ ихъ къ способамъ игры, то навыкъ, пріобрѣтаемый вмѣстѣ съ упражненіемъ, дастъ ему возможность въ каждомъ данномъ случаѣ примѣнять надлежащее средство.

§ 20. Аппликатура.

Въ отношеніи опредѣленной аппликатуры существуетъ два діаметрально противоположныхъ воззрѣнія, соотвѣтствующихъ вышеприведеннымъ несходнымъ мнѣніямъ относительно того, что̀ больше предпочитается—*спокойствіе ли* кисти или—*подвижное состояніе ея*. Воззрѣнія эти можно разсматривать, какъ *старую и новую* школы аппликатуры. Представителями новой школы являются Листъ, Таузигъ, Бюловъ, а изъ редакторовъ изданій, въ особенности,—Либертъ и Файстъ, Германъ Шольцъ и Клиндвортъ, въ то время какъ старая школа имѣла въ лицѣ Луи Кёлера вѣроятно своего послѣдняго яраго представителя. Старая школа исходитъ изъ того положенія, что всякое измѣненіе положенія кисти должно вредить спокойствію игры и уменьшать мѣткость удара, между тѣмъ какъ новая школа полагаетъ, что постоянное направленіе положенія кисти сообразно клавишѣ, по которой хотятъ ударить въ тотъ или другой моментъ, слѣдо-

вательно,—постоянное, но отнюдь не быстрое и порывистое (толчками), измѣненіе положенія кисти можетъ дать вѣрнѣйшую гарантію не только для равномѣрной плавной игры, но также и для полной мѣткости удара. Выше мы уже опредѣлили нашу точку зрѣнія и причислили себя къ новой школѣ. Для опредѣленія той или другой аппликатуры нужно еще замѣтить, что сама игра должна указывать,—гдѣ толчекъ представляетъ большое неудобство, когда больше уже невозможно желаемое сохраненіе одного и того же положенія кисти и должно перейти къ другому. Старая школа не признаетъ ни бокового передвиженія кисти при гаммахъ и арпеджіяхъ съ подстановкою большого пальца, ни примѣненія бокового удара и абцуга, и даже предъ отрывистымъ ударомъ она чувствуетъ какой-то страхъ и старается, гдѣ только возможно, отдѣлаться однимъ нормальнымъ ударомъ. Поэтому, хотя, вообще, способъ игры по старой школѣ отличается большимъ спокойствіемъ, т. е. по внѣшности представляетъ меньше разнородныхъ движеній, (за то иногда требуетъ и порывистыхъ, угловатыхъ движеній) но такая игра вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе неповоротлива, менѣе естественна и менѣе выразительна, чѣмъ игра по принципамъ новой школы. Но не одна только подвижность *сама по себѣ* ставитъ новую школу, какъ контрастъ съ старой; новая школа не задается цѣлью измѣнять положеніе кисти, какъ можно чаще, ради самой перемѣны, она имѣетъ при этомъ въ виду два слѣдующія различныя руководящія основныя положенія:

1. При очень быстромъ послѣдованіи звуковъ не должно ставить вторично одинъ и тотъ же палецъ на одну и ту же клавишу, такъ какъ иначе легко можетъ случиться, что клавиша, точнѣе—палецъ, не произведетъ звука, по крайней мѣрѣ,—не будетъ въ состояніи производить различные оттѣнки въ ударѣ.

2. Перемѣна положенія кисти должна, по возможности, согласоваться съ естественнымъ расчлененіемъ музыкальныхъ мыслей (т. е. съ фразировкою).

Само собою разумѣется, что вмѣстѣ съ этими отличительными положеніями новой школы, и для послѣдней сохраняютъ свою силу *нижеслѣдующія правила старой школы:*

а) Вообще, сосѣднія клавиши играютъ сосѣдними пальцами, а гдѣ объемъ не превышаетъ квинты (натуральное расположеніе пяти пальцевъ), пропускаютъ столько пальцевъ, сколько бѣлыхъ клавишъ должно пропустить.

б) При гаммахъ и арпеджіяхъ, идущихъ на протяженіи нѣсколькихъ октавъ, для звуковъ съ одинаковыми названіями должно стараться брать одни и тѣ же пальцы.

в) Для игры по чернымъ клавишамъ вообще предпочитаютъ три длинные, средніе пальца, а оба короткіе (1, 5) ограничиваются игрою на бѣлыхъ клавишахъ.
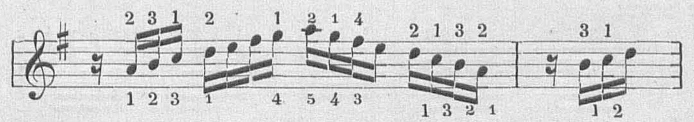
Аппликатура для гаммъ и арпеджій довольно просто опредѣляется изъ принципа,—гдѣ возможно, всегда подставлять большой палецъ *на бѣлую* клавишу, *слѣдующую за черной*, и уда-

рять сверхъ большого пальца *по черной* клавишѣ, *слѣдующей за бѣлой* (такъ какъ въ обоихъ этихъ случаяхъ путь короче, чѣмъ въ томъ случаѣ, если подстановку большого пальца и ударъ сверхъ него производить послѣ бѣлой клавиши на бѣлую или послѣ черной—на черную; очень затруднительна подстановка большого пальца послѣ бѣлой клавиши на черную).

Аппликатура гаммъ съ немногими черными клавишами *), такъ называемая C-dur'ная или главная аппликатура, сама собою понятна, если представятъ ее, прежде всего, только въ объемѣ октавы:

5 4 3 2 1 3 2 1 (лѣв.) и 1 2 3 1 2 3 4 5 (прав.);

такъ какъ должно играть на восьми клавишахъ, т. е. кромѣ пяти пальцевъ, имѣющихся у кисти, намъ нужно еще три и такъ какъ послѣ пятаго пальца неудобно подставлять большой палецъ, то сначала берутся три пальца, а затѣмъ подставляютъ большой палецъ, и слѣдуютъ остальные пять пальцевъ. Эта аппликатура примѣняется не только въ гаммѣ C-dur, но вездѣ, гдѣ размѣщеніе черныхъ клавишъ въ гаммѣ не требуетъ настоятельно другой аппликатуры. Многіе фп. педагоги твердо придерживаются правила, по которому всякая тональность должна получить свою собственную аппликатуру, которая по возможности и примѣняется, при чемъ не обращается вниманія на то, гдѣ гаммовый пассажъ начинается и гдѣ оканчивается, напр. **)



Существуетъ педагогическое заблужденіе, кажущееся какъ бы не лишеннымъ основанія, что ученикъ долженъ руководиться настолько положительнымъ правиломъ, чтобы въ каждый данный моментъ не впасть въ сомнѣніе относительно аппликатуры и чрезъ это не запнуться въ игрѣ. Но такой взглядъ невѣренъ; положительнымъ является не тональность, которую ученикъ долженъ будто бы принимать въ соображеніе, а, скорѣе, тѣ или другія комбинаціи бѣлыхъ и черныхъ клавишъ на клавіатурѣ; продолжительными упражненіями піанистъ доходитъ до того, чтобы въ пассажѣ, при бѣгломъ просмотрѣ его контуровъ, тотчасъ видѣть, какъ распредѣляются въ немъ бѣлыя и черныя клавиши, т. е. быстро соображать тѣ требованія, которыя пассажъ предъявляетъ рукѣ относительно аппликатуры.

Fis и *cis* гаммы D-dur, нельзя считать за отличительные признаки для принятія аппликатуры D-dur, но скорѣе—только
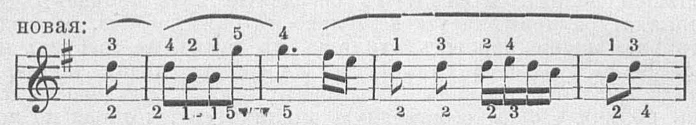
*) Отъ одной до четырехъ. Пер.

**) Всѣ примѣры мы представляемъ для правой руки: соотвѣтствующіе примѣры для лѣвой руки всегда выводятся изъ простого обращенія каждаго примѣра. Авт.
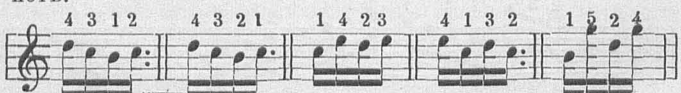
средствомъ оріентировки для пальцевъ; если это не прямые знаки того, что при этихъ нотахъ должно сдѣлать перестановку руки, точнѣе—послѣ этихъ нотъ сдѣлать подстановку (большого пальца), то во всякомъ случаѣ это указаніе на то, что большой палецъ и мизинецъ не могутъ приходиться на эти клавиши. Исходя изъ такой либеральной точки зрѣнія, авторъ и опредѣлилъ аппликатуры, какъ въ таблицахъ гаммъ „Фп. школы“ (III, I-я тетрадь, Приложеніе), такъ и въ „Упражненіяхъ на гаммы“ его же (соч. 41-е).

Если теперь бѣгло просмотримъ, какія уклоненія отъ старой аппликатуры влекутъ за собою оба вышеупомянутые принципа, то наиболѣе рѣзкими, вытекающими изъ перваго, будутъ слѣдующія:
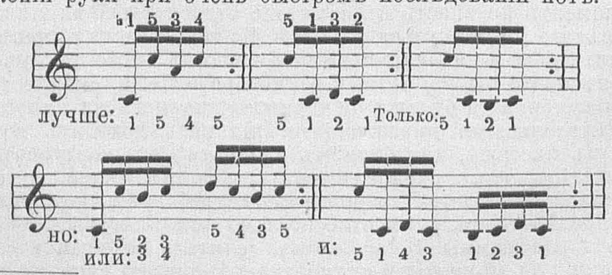
1. Тамъ, гдѣ одинъ и тотъ же звукъ встрѣчается два или болѣе, раза сряду, новая школа примѣняетъ перемѣну пальцевъ *) напр. (Клементи):



2. Рисунки, въ которыхъ одинъ и тотъ же звукъ часто повторяется со вставкою лишь одного посторонняго звука играются по возможности различными пальцами на одной и той же нотѣ:
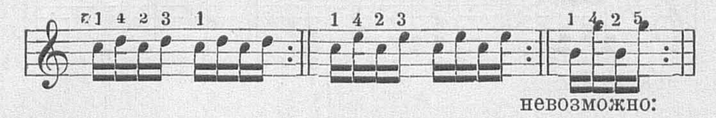


Конечно, для проведенія этого принципа довольно часто встрѣчаются существенныя затрудненія, какъ, напр.,—очень большія растяженія, вообще,—слишкомъ большія перемѣны въ положеніи руки при очень быстромъ послѣдованіи нотъ:



*) Въ медленныхъ темпахъ такая „перемѣна“ пальцевъ не имѣетъ никакихъ достаточныхъ основаній, въ скорыхъ же темпахъ перемѣна пальцевъ представляетъ неоспоримыя удобства, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ безъ нея хорошее исполненіе даже невозможно. Въ приведенномъ же примѣрѣ изъ сонатины Клементи старая аппликатура намъ кажется удобнѣе. Пер.

Треть должна была бы точно также сюда относиться и даже имѣть мѣняющіеся пальцы на обѣихъ нотахъ, также, какъ и всякое тремоло изъ двухъ нотъ:



Однако совсѣмъ не желательны именно фигуры, не сохраняющія въ аппликатурѣ ничего постояннаго, въ которыхъ каждую клавишу всякій разъ ударяютъ другимъ пальцемъ. Совсѣмъ иное дѣло по отношенію къ фигурамъ, въ которыхъ мотивъ, занимающій незначительное пространство на клавіатурѣ, передвигается вверхъ и внизъ, какъ, напр.:

старая:

старая:

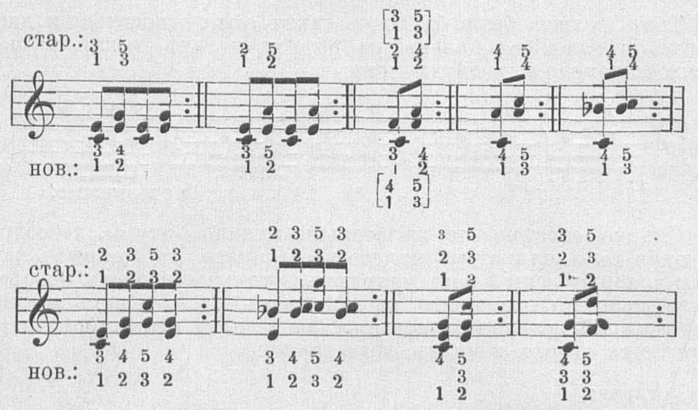
старая:

старая:*)

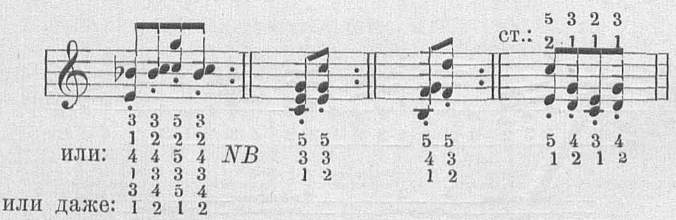
3. Послѣдованія двойныхъ нотъ, въ которыхъ встрѣчаются повторенія *тоновъ,—благодаря тому, что одинъ голосъ беретъ* одинаковую ноту съ другимъ голосомъ,—требуютъ для такихъ тоновъ перемѣны пальцевъ, если растяжимость руки допускаетъ это, напр.:

---

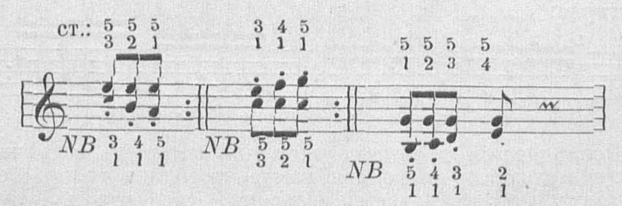
*) Если приведенная здѣсь „старая“ аппликатура и имѣетъ недостатокъ, легко, впрочемъ, устранимый примѣненіемъ во 2-мъ рисункѣ аппликатуры одинаковой съ 1-мъ рисункомъ, то такъ называемая „новая“ аппликатура представляетъ уже совсѣмъ неудобныя комбинаціи пальцевъ. Въ погонѣ за звучностью, при



4. При *staccato* берутъ, конечно, для каждой двойной ноты или аккорда самые удобные пальцы, постоянно принимая въ соображенiе перемѣну пальцевъ при повторенiи тоновъ, слѣдовательно:



Также поразительно различiе между старою и новою аппликатурою двойныхъ нотъ, постепенно расширяющихся или съуживающихся:
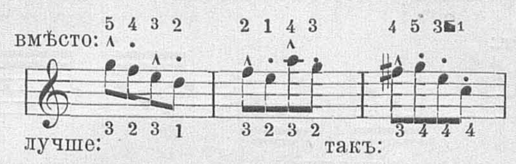


5. Какъ перемѣною пальцевъ на повторяющихся клавишахъ обезпечивается отзывчивость клавиши, такъ и, наоборотъ, поль-

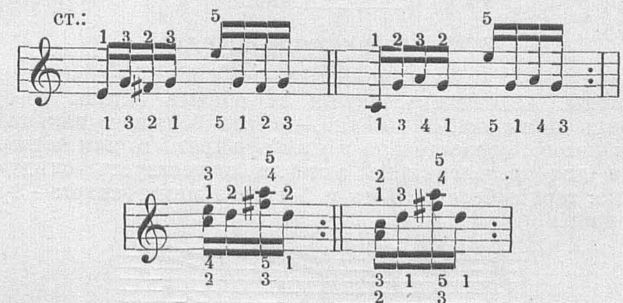
---

опредѣленiи той или другой аппликатуры, все же нельзя совсѣмъ упускать изъ виду тѣхъ выгодъ, которыя доставляются спокойствiемъ руки и вообще „удобною" аппликатурою. Только что сказанное одинаково можно отнести и къ аппликатурѣ, отмѣченной NB. Пер.

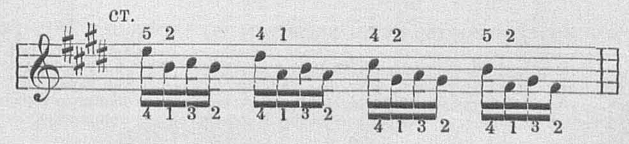
зуются однимъ и тѣмъ же пальцемъ для исполненія *staccato*, устраняя такимъ образомъ нежелательное связываніе звуковъ. Точно такое же значеніе—для аккуратнаго исполненія вышеозначеннаго способа игры—имѣетъ и аппликатура въ родѣ слѣдующей, кажущаяся безцѣльною:
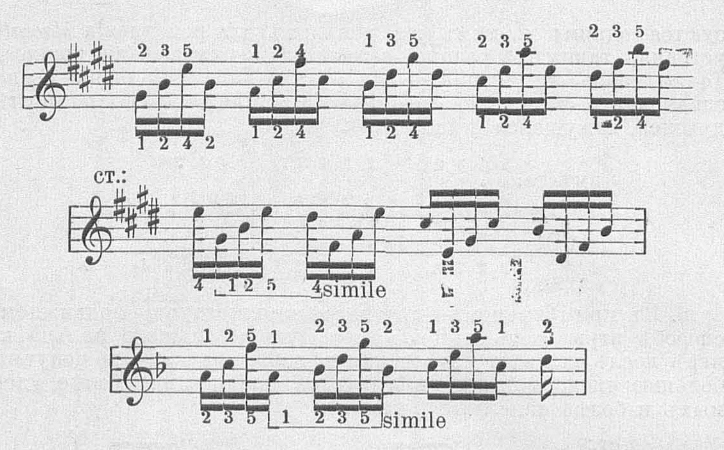


6. Въ примѣняемомъ—при новой аппликатурѣ—подвижномъ способѣ игры столь удобное привлеченіе большого пальца къ игрѣ послѣ каждаго изъ среднихъ даетъ возможность получить бо́льшее число новыхъ аппликатуръ значительно болѣе удобныхъ и болѣе надежныхъ, какъ:



7. Очень незначительное различіе между старою и новою методою составляетъ болѣе частое примѣненіе (по новой методѣ) большого и пятаго пальца на черныхъ клавишахъ, такъ какъ это едва ли представляетъ дѣйствительно что либо новое, если вмѣсто Гуммеля и Клементи припомнимъ, скорѣе, I. С. Баха, музыка котораго требуетъ примѣненія большого пальца на черныхъ клавишахъ въ самыхъ широкихъ размѣрахъ. Въ гомофоническомъ стилѣ, въ одноголосныхъ пассажахъ, напротивъ, различіе выступаетъ, во всякомъ случаѣ, довольно рѣзко, такъ какъ только въ настоящее время предпочитаютъ играть пассажи, состоящіе изъ секвенцеобразнаго послѣдованія одного мотива по возможности съ сохраненіемъ въ мотивѣ одинаковой аппликатуры, напр.:
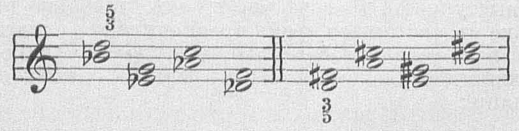




§ 21. Аппликатура арпеджій.

Правила аппликатуры арпеджій—сами по себѣ—очень просты и понятны. Арпеджіи трезвучій въ объемѣ октавы требуютъ четырехъ пальцевъ. а именно,—всегда большого пальца, второго и пятого; относительно же выбора третьяго или четвертаго пальца для третьяго тона аккорда существуетъ слѣдующее правило: терція берется 4-мъ и 5-мъ пальцами, кварта—3-мъ и 5-мъ, напр.:



Этого правила, однако, недостаточно, такъ какъ встрѣчаются такія терціи, объемъ которыхъ едва замѣтно отличается отъ квартъ (именно,—отъ квартъ *fis*—*h* и *f*—*b*) и для которыхъ поэтому необходимо, смотря по обстоятельствамъ, брать 3-й и 5-й пальцы.

Всѣ такія терціи состоятъ изъ большихъ терцій, образуемыхъ черною и бѣлою клавишами *).:

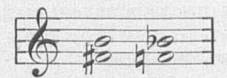


Эти широкія терціи, какъ въ аккордахъ plaqués **), такъ и

*) При чемъ, слѣдуетъ добавить, 5-й п. приходится на бѣлую кл.; если же 5-й п. придется на черную кл., какъ въ 1-мъ примѣрѣ—въ лѣв. рукѣ, а во 2-мъ примѣрѣ—въ правой рукѣ, то берется 4-й палецъ и на такую большую терцію. Пер.

**) Т. е. въ аккордахъ, всѣ голоса которыхъ берутся одновременно. Пер.

въ арпеджіяхъ, берутся 3-мъ и 5-мъ пальцами вмѣсто 4-го и 5-го, коль скоро онѣ лежатъ около *малой* терціи; если же онѣ лежатъ около *кварты*, то берутся 4-мъ и 5-мъ пальцами, такъ какъ кварта для 2-го и 3-го пальцевъ была бы еще менѣе удобна, чѣмъ широкая терція для 4-го и 5-го пальцевъ. Только обѣ наиболѣе узкія кварты



даютъ поводъ къ сомнѣнію, именно, если онѣ лежатъ около широкой терціи, то кажется, что будетъ безразлично—взять ли для аккорда 1, 2, 3 и 5 пальцы или 1, 2, 4 и 5: *)

а) пр. р. кварта м. терція кварта м. терція

NB

NB
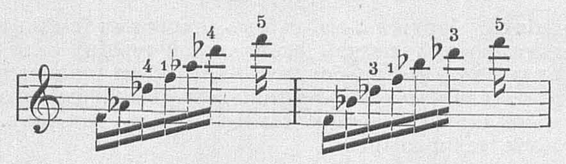
б) лѣв. р.

NB.
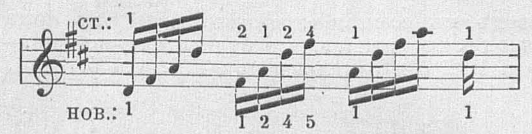
Это правило касается также и большихъ арпеджій (съ подстановкою большого пальца), напр.:

---

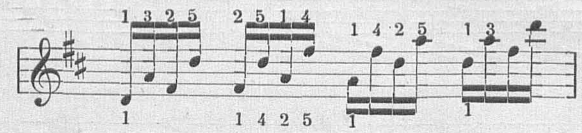
*) Послѣдняя аппликатура заслуживаетъ большаго предпочтенія, въ виду того, что съ 4-мъ пальцемъ аккордъ, въ особенности—plaqué, звучитъ ровнѣе. Пер.



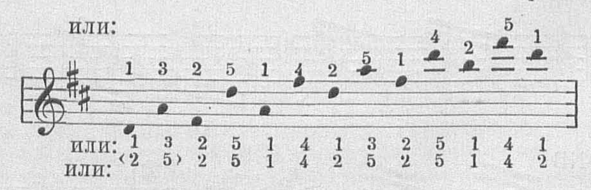
Въ настоящее время послѣдовательный рядъ арпеджій одного и того же аккорда въ объемѣ октавы играется, начинаясь каждый разъ большимъ пальцемъ:



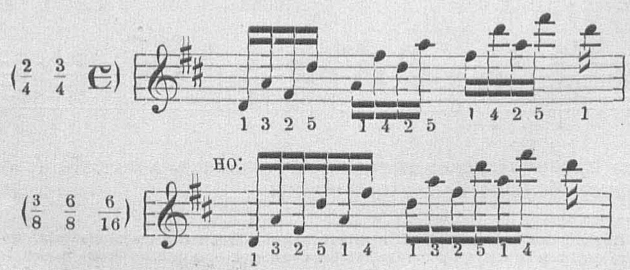
То же самое дѣлается и при ломаныхъ аккордахъ;

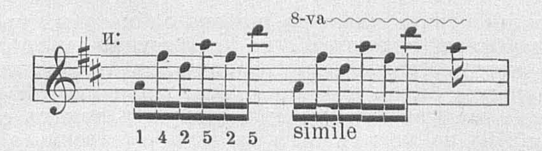


Ломаные аккорды, идущіе на протяженіи нѣсколькихъ октавъ, лучше всего играть различно, соображаясь съ тактовымъ размѣромъ; слѣдующія аппликатуры обѣ одинаково примѣнимы:
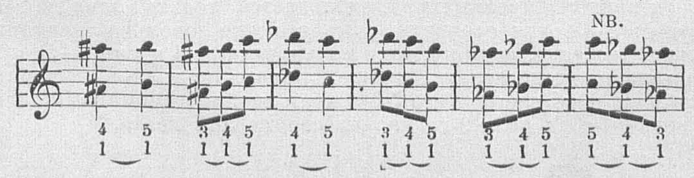


Невольно будемъ стараться ставить на одноименныя клавиши одинаковые пальцы, коль скоро одноименные тоны повторяются при одинаковыхъ ритмическихъ условіяхъ, такъ:





§ 22. Игра двойными нотами.
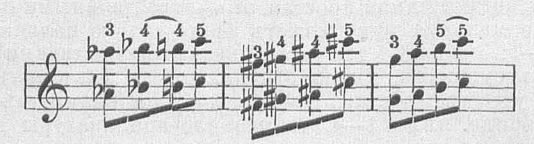
При игрѣ двойными нотами недостаточно одной подстановки большого пальца подъ второй, третій или четвертый, точнѣе,—удара 2-мъ, 3-мъ или 4-мъ пальцами сверхъ большого пальца, какъ бываетъ это достаточно при одноголосной игрѣ. Хотя ударъ сверхъ большого пальца остается и здѣсь основаніемъ для всякой болѣе замѣтной перемѣны положенія кисти въ *legato*; но, конечно, аппликатура 3, 1 или 4, 1 можетъ всегда годиться только для одного голоса въ то время, какъ другой голосъ долженъ прибѣгать къ удару 4-мъ или 3-мъ пальцами сверхъ 5-го, или также къ удару 3-мъ сверхъ 4-го, точнѣе,—наоборотъ,—къ подстановкѣ 5-го подъ 4-й или 3-й, или 4-го подъ 3-й. Относительно аппликатуры изъ всѣхъ рядовъ игры двойными нотами самая простая, это—игра двойными октавами. Октавы нормальная рука можетъ брать только пальцами 1—5, 1—4 и 1—3; поэтому, для игры двойными октавами употребляютъ, въ сущности, только эти пальцы *). Такъ какъ черныя клавиши удобнѣе достать 1—4 и 1—3 пальцами, чѣмъ 1—5, а 1—3 удобнѣе, чѣмъ 1—4, то правило аппликатуры довольно просто: если за черною клавишею слѣдуетъ бѣлая, то никогда не играютъ 5-мъ и 4-мъ или 4-мъ и 3-мъ, но всегда—4-мъ и 5-мъ или, въ извѣстныхъ случаяхъ, 3-мъ и 4-мъ, такъ, напр.:



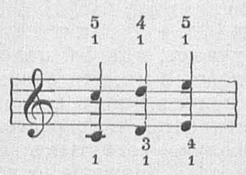
Здѣсь во всѣхъ случаяхъ, гдѣ 5-й палецъ долженъ ударять подъ 4-мъ или 4-й подъ 3-мъ, это оказывается легко дѣлать благодаря тому, что палецъ, подъ которымъ должно ударять, совсѣмъ плоско вытягивается, слѣдовательно, другой палецъ ударяетъ только нѣсколько согнутымъ. Большой палецъ при этомъ долженъ производить движеніе, о которомъ до сихъ поръ мы еще совсѣмъ не упоминали, а именно,—онъ долженъ быстро *соскальзнуть* съ клавиши ударенной на другую,—свободную. Движеніе это легко сдѣлать съ черной клавиши на бѣлую (такъ

*) Только большая рука можетъ свободно брать октаву 1-мъ и 3-мъ пальцами, почему при обыкновенной, средней рукѣ лучше брать октавы только 1—4 и 1—5 пальцами. Пер.

какъ нажатая черная клавиша имѣетъ одинаковый уровень съ ненажатою бѣлою клавишею), но оно трудно—съ бѣлой клавиши на черную, такъ какъ различіе въ высотѣ положенія между черною и бѣлою клавишею, благодаря нажатію послѣдней, еще болѣе увеличивается; поэтому, въ такихъ случаяхъ (какъ при NB) не можетъ быть и рѣчи собственно о *glissando* большого пальца, но этотъ послѣдній, скорѣе, поднимается и переставляется возможно быстро, при чемъ обычные подъемъ и ударъ большого пальца производятся вмѣстѣ съ боковымъ движеніемъ кисти при помощи руки. При настоящемъ *glissando* ударнаго движенія большого пальца совсѣмъ нѣтъ, большой палецъ остается твердо на клавишѣ съ постояннымъ нажатіемъ ея при напряженномъ кистевомъ суставѣ и переводится, во время нажатія имъ, съ содѣйствіемъ руки *), на новую клавишу. Это *glissando* примѣняется въ широкой степени также и для всякаго удара 1—5, 1—4 или 1—3, гдѣ, въ такомъ случаѣ, сказанное относительно большого пальца примѣняется и къ другимъ пальцамъ. Обыкновенно дѣлаютъ *glissando* только съ черной клавиши на бѣлую, но часто также—съ бѣлой клавиши на бѣлую или съ черной на черную, только не съ бѣлой на черную.
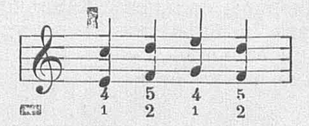


Для пассажей, состоящихъ изъ двойныхъ секстъ, уменьшенныхъ квинтъ и квартъ къ парамъ пальцевъ, употребляемымъ въ октавныхъ пассажахъ, прибавляется только одна новая, именно: 2—5; для среднихъ рукъ это уже довольно затруднительно, особенно, если приходится ударять 1—4 чрезъ 2—5, слѣдовательно,—подставлять большой палецъ подъ 2-й и ударять 4-мъ пальцемъ сверхъ 5-го. При игрѣ двойными октавами перестановка 4-го и даже 3-го пальца сверхъ 5-го легка,
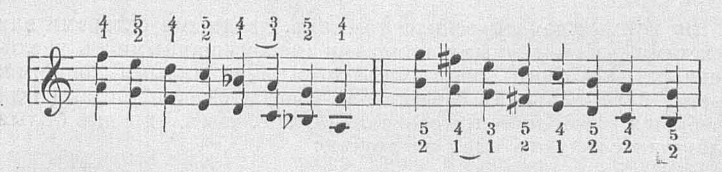


такъ какъ одновременно съ этимъ скользитъ большой палецъ,

*) Движенія большого пальца все же должны быть независимы отъ движеній руки. При glissando на протяженіи одной и болѣе октавъ, перемѣщеніе пальца съ одной клавиши на другую производится помощью передвиженія всей руки: при glissando же, о которомъ здѣсь говорится, встрѣчающемся при исполненіи двойныхъ нотъ, перемѣщенія большого пальца совершаются помощью самостоятельныхъ его движеній, независимыхъ отъ руки. Пер.
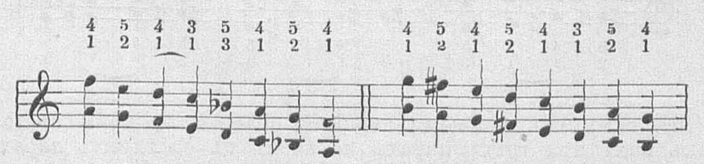
почему сгибаніе 5-го пальца дѣлается возможнымъ. При секстахъ же, гдѣ чередуются 1-й и 2-й пальцы, напротивъ, 5-й палецъ долженъ ложиться совсѣмъ плоско, чтобы 4-й могъ связно съиграть чрезъ 5-й, и только тогда большой палецъ дѣлаетъ *glissando*, если должны быть примѣняемы также и пальцы 1—6:
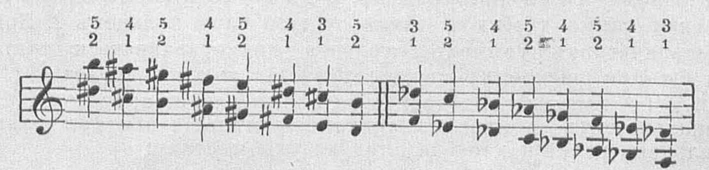


Столь же труденъ обратный ходъ 5-го пальца подъ 4-й. Какъ при пассажахъ двойными октавами, точно также и при пассажахъ двойными секстами, по возможности, избѣгается ставить 5-й палецъ на черную клавишу; между тѣмъ здѣсь, благодаря 2-му пальцу, представляется возможность не ставить и большой палецъ на черную клавишу и практика, въ концѣ концовъ, постановляетъ слѣдующее: на черныхъ клавишахъ большой палецъ и 5-й не берутся только одновременно, а лишь— или одинъ большой палецъ, или одинъ 5-й. Только въ немногихъ тональностяхъ можно брать черныя клавиши всякій разъ 4-мъ или 2-мъ пальцемъ.



Но и здѣсь не безъ основанія считаютъ правильнымъ ставить 5-й или большой пальцы на черную клавишу:

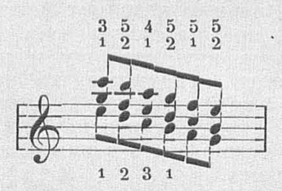


а въ тональностяхъ съ бо̀льшимъ числомъ знаковъ измѣненія это разумѣется само собою:

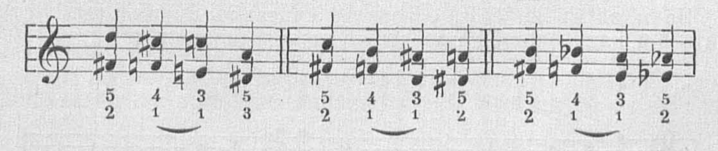


Вообще практикуется то правило, что при всѣхъ діатоническихъ гаммахъ двойными нотами, въ объемѣ октавы, берутъ *третью* пару пальцевъ (1-й и 3-й пальцы—для двойныхъ октавъ, дв. секстъ и дв. квартъ, а 3-й и 5-й палецъ—для двойныхъ терцій) *одинъ* разъ, въ остальныхъ же двойныхъ нотахъ чередуются обѣ главныя пары пальцевъ. Конечно, для послѣдованія трехъ паръ пальцевъ выбирается самое удобное мѣсто, т. е. такое, гдѣ ни 5-й, ни большой палецъ не ударяютъ по черной клавишѣ, что, однако, также не вездѣ возможно (ср. послѣдній примѣръ).

Примѣровъ на гаммы въ уменьшенныхъ квинтахъ и квартахъ мы можемъ не приводить, такъ какъ такія гаммы не представляютъ ничего новаго. Только для напоминанія приведемъ начало:
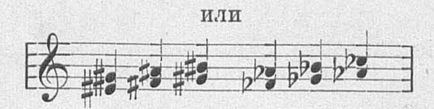


Во всѣхъ хроматическихъ гаммахъ, двойными октавами или секстами, уменьшенными квинтами (перемѣшанными съ увеличенными квартами), чистыми квартами и малыми терціями, третья пара пальцевъ берется два раза, а именно тогда, когда требуется *glissando* большого пальца, т. е. тамъ, гдѣ двѣ бѣлыя клавиши слѣдуютъ одна за другою:

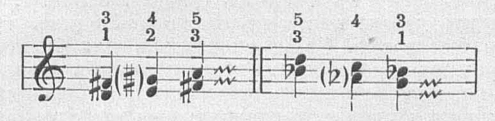


Въ гаммахъ двойными терціями *glissando* не примѣняется, такъ какъ при трехъ парахъ пальцевъ въ сосѣднихъ парахъ никогда не встрѣчается одинаковыхъ пальцевъ (общаго пальца). Главная аппликатура гаммъ двойными терціями есть $\frac{4}{2}\ \frac{3}{1}$; только въ одномъ мѣстѣ діатоническая и въ двухъ мѣстахъ хроматическая гамма требуютъ также третьей пары пальцевъ $\frac{5}{3}$. При діатоническихъ гаммахъ слѣдуетъ принаравливаться такъ, чтобы при распредѣленіи послѣдовательности пальцевъ $\frac{5}{3}\ \frac{4}{2}\ \frac{3}{1}$ 5-й и 1-й пальцы приходились на бѣлыя клавиши; поэтому, въ тональностяхъ со многими знаками измѣненія эти три пары пальцевъ размѣщаются на слѣдующихъ мѣстахъ:
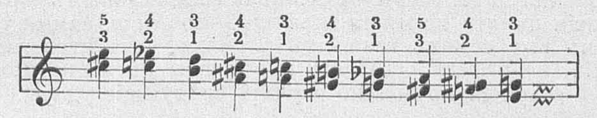
или



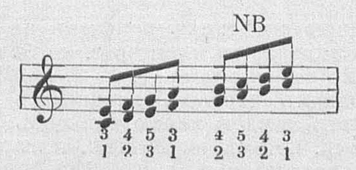
слѣдовательно, большой палецъ правой руки ставятъ на *e*, *eis*, *f* или *fis*, а 5-й палецъ—на *h*, *his*, *c* или *ces*; въ тональностяхъ съ немногими знаками измѣненія 3-й палецъ ставятъ на *b* и соотвѣтственно тому на *fis*.
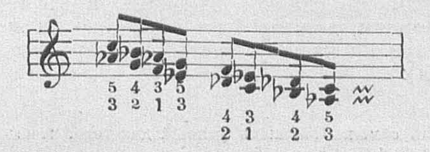


Въ хроматической гаммѣ двойными терціями пальцы 3, 2, 1 берутся на тѣхъ же клавишахъ, на которыхъ они встрѣчаются и въ одноголосной хроматической гаммѣ, т. е. тамъ, гдѣ двѣ бѣлыя клавиши непосредственно слѣдуютъ одна за другою:



Слѣдуетъ еще указать на одну аппликатуру гаммъ двойными терціями, хотя и менѣе употребительную, но достойную серіознаго вниманія, именно, на аппликатуру, состоящую изъ двукратнаго послѣдованія трехъ паръ пальцевъ и однократной вставки 2-го и 4-го пальцевъ:
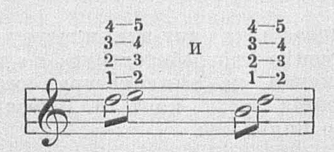


Такимъ же точно образомъ—и обратно. Въ гаммахъ (двойными терціями) со многими знаками измѣненія такую аппликатуру должно распредѣлить слѣдующимъ образомъ:



§ 23. Развитіе бѣглости, силы пальцевъ и способности ихъ къ нюансировкѣ.
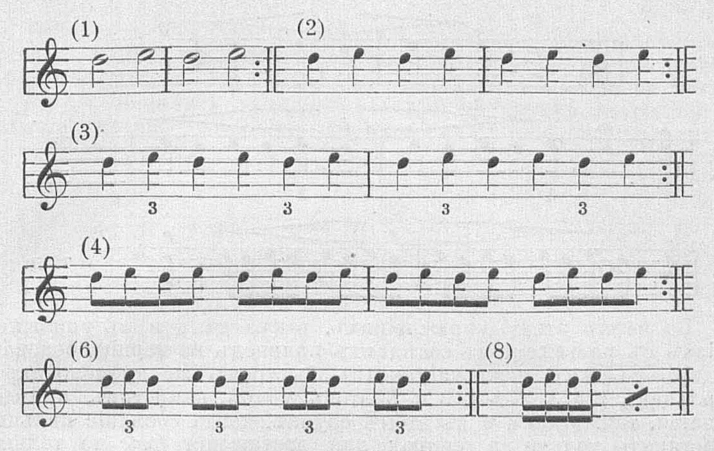
Если развитіе памяти на мѣста клавишъ, вмѣстѣ съ развитіемъ мѣткости въ ударѣ при всѣхъ видоизмѣненіяхъ удара и при всѣхъ способахъ игры, имѣетъ существенное значеніе въ развитіи бѣглости въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова, есть, однако, еще особенное средство для развитія такъ называемой „бѣглости" въ тѣсномъ смыслѣ слова, т, е.—способности заставить удары пальцевъ слѣдовать одинъ за другимъ съ большею быстротою. Такія спеціально для бѣглости назначаемыя упражненія не состоятъ въ разучиваніи очень быстрыхъ пассажей,—по крайней мѣрѣ это послѣднее бываетъ лишь въ высшей ступени обученія, когда цѣль уже отчасти достигнута,—такія упражненія состоятъ, скорѣе, изъ основныхъ, элементарныхъ упражненій, образующихъ быстрые пассажи, при чемъ темпъ упражненій ускоряется мало по малу. Уже раньше (18) мы указывали на важность упражненій съ перемѣннымъ ударомъ сосѣднихъ пальцевъ,—тамъ рѣчь шла, главнымъ образомъ, о развитіи памяти на мѣста клавишъ,—но эти же самыя упражненія, въ ихъ обѣихъ главныхъ формахъ, какъ игра гаммъ и арпеджій, полагаютъ основаніе и развитію бѣглости. Поэтому, особенно старательно должно изучать слѣдующіе удары:
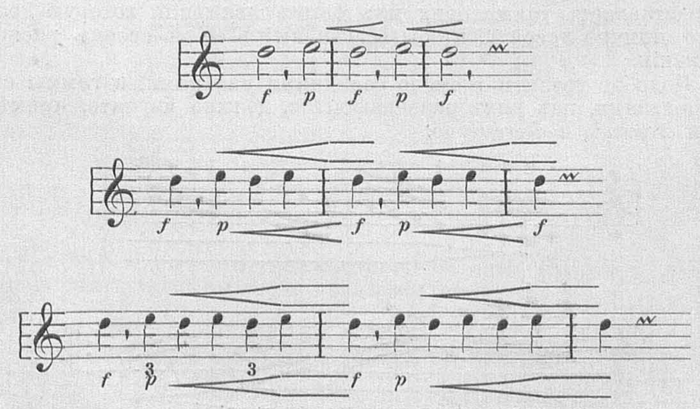


а именно,—всѣ пары сосѣднихъ пальцевъ на однихъ бѣлыхъ клавишахъ (какъ указано въ примѣрѣ), на бѣлыхъ и черныхъ (*dis—e*, *d—es*, также *ces—des* и *es—f*, *b—d*, *h—dis*, также *his—dis* и *cis—es*) и на однихъ черныхъ клавишахъ (*des—es*, *b—des*). Упражненія играютъ каждою парою пальцевъ *до утомленія* *), сначала полунотами, потомъ четвертями, четвертными тріолями, осьмыми, шестнадцатыми и т. д. до тѣхъ поръ, пока онѣ будутъ звучать совсѣмъ *ясно* и *отчетливо*; но быструю игру нужно допускать,—*не какъ упражненіе*, а только,—*какъ примѣрную пробу*, т. е. съ помощью ея узнаютъ—что̀ могутъ уже сдѣлать, что̀ уже усвоили. Но главное вниманіе, и въ теченіе продолжительнаго времени, должно быть обращено на *медленную* игру (по 2, по 3 удара на каждый счетъ, со скоростью 80 по метроному Мельцеля):

---

*) Это одно изъ самыхъ важныхъ условій для того, чтобы упражненія принесли наибольшую пользу. Пер.
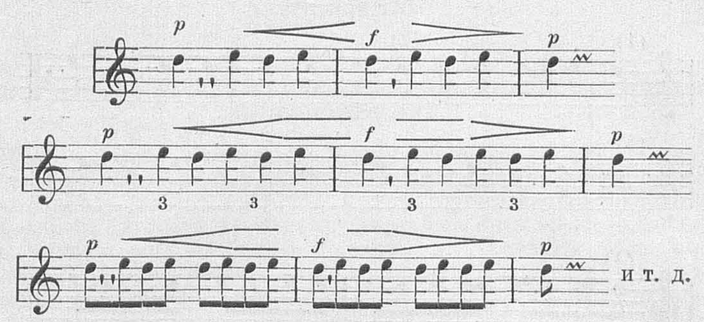


Вмѣстѣ съ этими упражненіями нужно играть *динамическія* упражненія, т. е. такія, гдѣ удары должны отличаться одинъ отъ другого по *силѣ*, начиная съ совсѣмъ слабаго до возможно сильнаго, сначала—въ очень медленномъ темпѣ, дѣлая усиленія на каждыя двѣ ноты, затѣмъ—въ болѣе скоромъ темпѣ—на каждыя четыре ноты и на каждыя шесть нотъ:



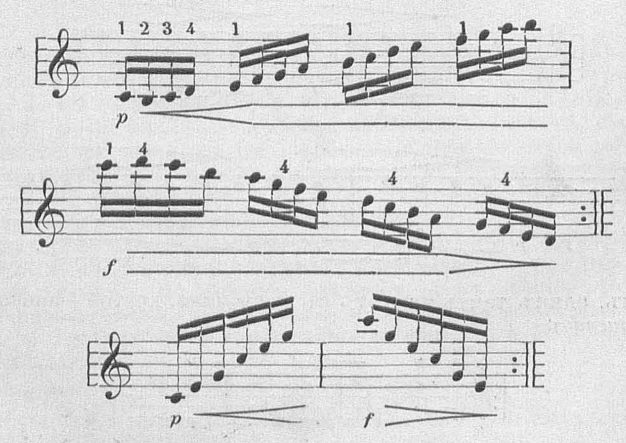
затѣмъ, одинъ тактъ играютъ съ *усиленіемъ*, другой—наоборотъ (*diminuendo*):





Во всѣхъ этихъ упражненіяхъ, также какъ и въ упражненіяхъ съ растяженіемъ сосѣднихъ пальцевъ на терцію, боковой ударъ совсѣмъ исключается (въ быстромъ же тремоло паръ пальцевъ 1 и 3, 2 и 4, 3 и 5 этотъ ударъ, напротивъ, примѣняется, также какъ и въ этомъ случаѣ, когда сосѣдніе пальцы растянуты только на терцію); для достиженія *forte* не только допускается, но и считается необходимымъ, и потому требуетъ особеннаго упражненія, давленіе всей руки (безъ большого напряженія въ кистевомъ суставѣ). Такое соучастіе руки для бѣглости не представляетъ никакой опасности; усиленіе и уменьшеніе давленія руки, смотря по надобности, не имѣетъ ничего общаго съ одеревянѣлостью и окоченѣлостью руки, такъ какъ представляетъ также одну изъ формъ движеній, которую должно отлично усвоить, чтобы всегда имѣть ее въ своемъ распоряженіи.

Подобно трели и тремоло сосѣдними пальцами, и гаммы съ арпеджіями, изъ нихъ развивающіяся, должно изучать, примѣняя *crescendo* и *decrescendo:*
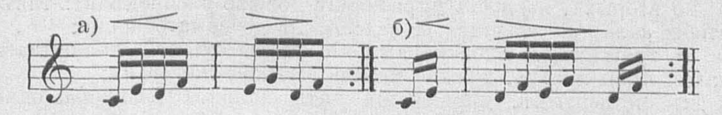


Для выработки динамическихъ оттѣнковъ особенно полезно усвоивать короткіе мотивы, также какъ и рисунки секвенцеобразно идущіе, съ перемѣною тактоваго размѣщенія нотъ. Слѣдуетъ начинать съ простыхъ гармоническихъ фигурацій и ходовъ, мотивъ которыхъ состоитъ лишь изъ нѣсколькихъ нотъ *).

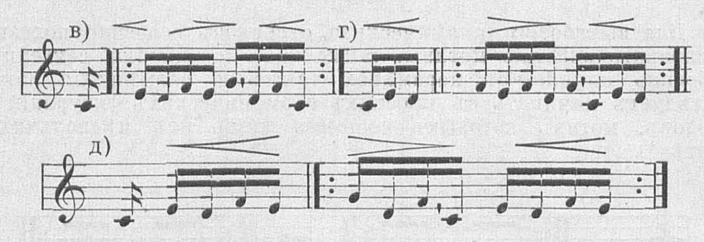
1. а) б) в)

2. а) б) в) г)

затѣмъ переходятъ къ упражненіямъ на пяти пальцахъ, передвигая тактъ подобнымъ же образомъ, напр.:



*) Чрезвычайная полезность упражненій въ такой формѣ объясняется тѣмъ, что въ этомъ случаѣ акцентъ одинаково часто приходится на каждый изъ пальцевъ, что какъ нельзя болѣе способствуетъ выработкѣ ровнаго туше. Примѣненіемъ же и различныхъ ритмовъ въ одномъ и томъ же упражненіи намѣченная цѣль достигается еще скорѣе и лучше. Пер.



Насколько эти упражненія сухи, настолько же удивительныя чудеса они производятъ, такъ какъ они дѣлаютъ ученика способнымъ дѣйствительно придать музыкальной мысли именно то выраженіе, какое онъ желалъ бы, въ особенности, если подъ руководствомъ опытнаго учителя онъ будетъ соединять *crescendo* съ очень незначительнымъ *stringendo*, a *diminuendo*,—съ умѣреннымъ *calando* *). Благодаря этой смѣнѣ положительнаго (*crescendo-stringendo*) и отрицательнаго (*diminuendo-calando*) развитія мелодіи, мотивы выступаютъ пластичнѣе, имъ придается жизненность и правдивость.

Однако не одни упражненія служатъ для развитія бѣглости, мѣткости въ ударѣ и силы. При предположеніи, что субъектъ обладаетъ музыкальнымъ дарованіемъ, для достиженія качествъ хорошаго піаниста служитъ прежде всего—разумный образъ жизни. Кто не обладаетъ здоровою мышечною и нервною системою, кто ничего не дѣлаетъ, чтобы ихъ сохранить, тотъ не можетъ вынести всей тяжести занятій. Къ раціональнымъ условіямъ образа жизни, споспѣшествующимъ достиженію выженазванной цѣли, относятся, кромѣ хорошаго питанія, усерднаго движенія на чистомъ воздухѣ, холодныхъ ваннъ, гимнастики (будь это хотя шреберовская комнатная гимнастика), прежде всего разумное распредѣленіе времени для упражненій.

§ 24. Распредѣленіе упражненій по времени.

Главное,—за разъ (въ одинъ присѣстъ) не слѣдуетъ играть упражненія ни *слишкомъ продолжительное* время, ни *слишкомъ короткое* время;

во вторыхъ, *порядокъ* упражненій должно распредѣлить такъ, чтобы *интересъ* къ нимъ *не ослабѣвалъ* до самаго конца;

въ третьихъ, каждое упражненіе, чтобы отъ него получилась какая либо польза, должно играть *достаточное время*;

въ четвертыхъ, упражненія такъ должны *дополнять* одно другое, чтобы техника постоянно развивалась *во всѣхъ направленіяхъ*.

Относительно перваго пункта должно замѣтить, что если

---

*) Руководство учителя здѣсь потому необходимо, что безъ него ученикъ присоединяя stringendo и calando къ cresc. и dim., легко можетъ утрировать эти нюансы и дѣлать изъ нихъ каррикатуру. Пер.

начинающій упражняется ежедневно только одинъ часъ, то онъ долженъ раздѣлить его на 2 равныя части, т. е. онъ можетъ играть одинъ получасъ утромъ, а другой получасъ вечеромъ. Если же онъ можетъ посвятить игрѣ полтора часа, то онъ не долженъ раздѣлять это время на три получаса, а, лучше всего,— на двѣ части, каждую въ $^3/_4$ часа. Для дѣтей, начинающихъ учиться на фп., играть за разъ цѣлый часъ, даже и при раціональномъ распредѣленіи упражненій,—много: въ послѣднюю четверть часа вниманіе будетъ сильно ослаблено. Но соотвѣтственно возрастающему интересу и время для экзерсировкѣ увеличивается до двухъ и болѣе часовъ. Увеличивать это время за предѣлы четырехъ часовъ ежедневно могутъ рѣшиться только люди, обладающіе желѣзною натурою и то—лишь въ томъ случаѣ, если они, съ другой стороны, дѣлаютъ все, чтобы возстановить гибкость мышцъ (совершаютъ прогулки, дѣлаютъ гимнастику, купаются). Тотъ, кто упражняется 3 часа, лучше сдѣлаетъ, если раздѣлитъ свое время на 2 части,—одну двухчасовую, а другую часовую, чѣмъ дробить это время на 3 или еще болѣе мелкія части. Играть два раза по полтора часа въ одинъ и тотъ же день непрактично потому, что при второмъ упражненіи гибкость мышцъ скорѣе ослабѣетъ. Четыре часа цѣлесообразнѣе раздѣлить такъ: два часа, одинъ и одинъ часъ, или же, если можно, одинъ часъ, два часа и одинъ часъ (но не одинъ, одинъ часъ и два часа *).

Что касается до второго пункта (порядка упражненій), то лучше всего начинать всегда съ *приготовительныхъ техническихъ* упражненій: удары каждымъ пальцемъ отдѣльно при кисти съ постоянною точкою опоры, поперемѣнные удары двумя пальцами съ возрастающею скоростью, съ динамическими и агогическими оттѣнками, затѣмъ, — болѣе сложныя комбинаціи въ формѣ упражненій для пяти пальцевъ, гаммы, арпеджіи, пассажи, одновременно изъ различныхъ отдѣловъ въ послѣдовательномъ порядкѣ (изъ пассажей, конечно, въ одинъ и тотъ же день можно играть что либо одно, и лучше всего проходить ихъ по указанію какого нибудь руководства, какъ напр.,— фортепіаной школы Пледи или фортепіанной школы автора, 3-я часть, 2-я тетр.). Если такимъ образомъ употреблена треть всего времени экзерсировки на *техническія упражненія*, то вторую его треть нужно посвятить на игру *этюдовъ*, которые возбуждаютъ больше духовный интересъ, и, наконецъ, третью треть посвящаютъ игрѣ собственно *пьесъ*, (сонатъ, рондо и т. д.).

---

*) При опредѣленіи количества времени для ежедневной экзерсировки, также какъ и при раздробленіи всего времени экзерсировки на части, въ особенности организаціи рукъ играющаго и его физическое сложеніе играютъ не маловажную роль. Такъ, напр., субъекты одаренные крѣпкою физическою организаціею во второй присѣстъ играютъ обыкновенно болѣе продолжительное время, чѣмъ въ первый, когда пальцы еще не разъигрались вполнѣ и руки утомляются скорѣе; поэтому, устанавливать общее для всѣхъ распредѣленіе времени экзерсировки едва ли возможно. Пер.

Что касается третьяго изъ вышеупомянутыхъ пунктовъ, то, какъ уже было замѣчено, каждое техническое приготовительное упражненіе (т. е. даже, напр., ударъ попеременно 2-мъ и 3-мъ пальцами на *д* и *е*) слѣдуетъ играть *такъ долго*, *пока* дѣйствительно *не вступитъ довольно сильная усталость* (чувство полнаго изнеможенія, но отнюдь не ощущеніе боли и судорогъ).

Этюды должно *раздроблять на мелкія части* по нѣскольку тактовъ (какъ это встрѣчается у Черни въ „Ежедневныхъ упражненіяхъ", въ „Школѣ виртуозности" и др.), учить эти части послѣдовательно, сначала каждою рукою *отдѣльно*, а потомъ— обѣими руками *вмѣстѣ*, сначала *медленно*, потомъ *скорѣе* до тѣхъ поръ, пока не пропадаетъ ни одна нота. Когда переходятъ къ изученію второй, мелкой части этюда, то сначала слѣдуетъ приготовить ее подобно предъидущей, а затѣмъ уже—учить вмѣстѣ съ первою до тѣхъ поръ, пока и эта болѣе крупная часть не пойдетъ безъ запинки. Затѣмъ учится третья часть отдѣльно, а потомъ вмѣстѣ съ двумя первыми и т. д. до конца.

При изученіи же пьесъ не слѣдуетъ поступать такъ педантично, а рекомендуется, скорѣе, пользоваться пьесою, какъ своего рода упражненіемъ въ игрѣ à livre ouvert, т. е. должно стараться съиграть пьесу сразу гладко; при этомъ тотчасъ же обнаружатся тѣ трудности, которыя надо будетъ преодолѣть. Такія особенно трудныя мѣста нужно затѣмъ изучить систематично (сначала каждою рукою отдѣльно, а потомъ вмѣстѣ, сначала медленно, а потомъ скорѣе). Если они пойдутъ хорошо, то окажется, что другія мѣста, которыя, казалось, шли сносно, идутъ, однако, не совсѣмъ гладко и тогда приступаютъ къ ихъ отдѣлкѣ. Если продолжать такимъ образомъ, то стараніе, охота и интересъ во время упражненія будутъ прогрессивно возрастать вмѣсто того, чтобы уменьшаться и послѣдняя четверть часа также принесетъ свою долю пользы.

Серьезное предостереженіе: не слѣдуетъ играть какое бы то ни было фортепіанное упражненіе съ недостаточнымъ вниманіемъ и, конечно,—не читать романа при техническихъ приготовительныхъ упражненіяхъ, безъ сомнѣнія требующихъ много терпѣнія. Время, потраченное на упражненіе при такихъ условіяхъ, дѣйствительно потеряно!

Что же касается, наконецъ, четвертаго пункта, то въ короткихъ словахъ невозможно разсказать — какъ слѣдуетъ распредѣлять упражненія, чтобы они попеременно дополняли другъ друга. Конечно, это дѣло опытнаго учителя или же пространной школы (см. „Сравнительная фортепіанная школа" автора, 2-я часть: Метода); они должны указывать на отдѣльныя части, которыя слѣдуетъ одновременно имѣть въ виду. Здѣсь же достаточно замѣтить только, что

а) вмѣстѣ съ чисто механическими цѣлями никогда не должно упускать изъ виду и цѣли духовной; слѣдовательно, ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ ограничивать экзерсировку игрою по цѣлымъ недѣлямъ однихъ приготовительныхъ техни-

ческихъ упражненій. Должно стараться, скорѣе, о томъ, чтобы ученикъ, лишь только онъ дойдетъ до стадіи „Этюдовъ бѣглости“ Черни, игралъ вмѣстѣ съ тѣмъ этюды, развивающіе музыкальный вкусъ (Геллеръ, Соч. 47, 46, 45, 16). До достиженія же этой степени лучше играть этюды Бертини (Соч. 100, 29, 32), чѣмъ ограничиваться одними этюдами Кёлера или легкими упражненіями Черни. Слѣдуетъ здѣсь кстати напомнить и о томъ, что кругозоръ ученика нужно расширять теоретическими занятіями и чтеніемъ историческихъ и эстетическихъ сочиненій по музыкѣ.

б) что же спеціально касается до равномѣрнаго, основательнаго развитія техники, то всегда нужно имѣть въ виду роды ударовъ (нормальный, отрывистый и боковой удары, абцугъ), слѣдуетъ упражняться въ различныхъ родахъ артикуляціи и выработывать бѣглость, силу и способность къ нюансировкѣ, при чемъ рисунки безъ растяженій (упражненія для пяти пальцевъ при натуральномъ расположеніи, гаммы) и—съ умѣреннымъ растяженіемъ (арпеджіи, двойныя ноты) играютъ всегда вмѣстѣ. Если въ чемъ либо окажется особенный пробѣлъ, то это служитъ предлогомъ пройти соотвѣтствующую часть техники болѣе спеціально, что оказывается особенно необходимымъ въ томъ случаѣ, когда приходится исправлять неудовлетворительность элементарной подготовки.

III. Пьесы.

§ 25. Эстетическое развитіе піаниста.

На поверхностное сужденіе піаниста можно назвать вполнѣ подготовленнымъ, если техника его всесторонне развита, такъ что онъ владѣетъ всѣми родами удара, всѣми способами игры и по своему желанію можетъ оттѣнять силу тона и удовлетворять всѣмъ требованіямъ бѣглости и чистоты игры.

Однако всѣ эти качества составляютъ лишь *средства*, и только правильное примѣненіе ихъ придаетъ этимъ качествамъ ихъ настоящее значеніе. Піанистъ, удовлетворяющійся одними лишь техническими требованіями,—ничто иное, какъ ремесленникъ. Художникомъ можетъ называться лишь тотъ, кто если даже и не творитъ самъ, въ состояніи воспроизвести предъ слушателями творенія великихъ композиторовъ помощью вполнѣ осмысленной интерпретаціи ихъ. Играть на фп. не значитъ—бездушно и безучастно выколачивать ноты, но вполнѣ воспринять музыкально-художественное произведеніе, всѣми фибрами прочувствовать его и выразить въ звукахъ! Очевидно, что такую способность пріобрѣсти ученіемъ совсѣмъ нельзя; но если обнаруживаются признаки музыкальнаго дарованія, о которомъ было упомянуто выше, то не подлежитъ никакому сомнѣнію, что толковымъ руководствомъ можно существенно развить способность пониманія художественныхъ произведеній, даже способность воспріятія, прочувствованія ихъ.

Такимъ образомъ, музыкальное чувство способно къ дальнѣйшему развитію и усовершенствованію. Такое высшее духовное образованіе исходитъ изъ общихъ законовъ музыкальнаго исполненія, оно имѣетъ цѣлью, прежде всего, выяснить — какіе намеки заключаетъ въ себѣ нотное письмо относительно главныхъ средствъ выраженія,—динамическихъ и агогическихъ оттѣнковъ,—безъ особыхъ, конечно, надписей, какія дальнѣйшія правила вытекаютъ изъ гармоническихъ и ритмическихъ комбинацій, также наконецъ, какихъ особенныхъ соображеній требуетъ специфическій характеръ даннаго музыкальнаго произведенія, его стиль, точнѣе—индивидуальность творца его. Если начнемъ съ понятныхъ само собою знаковъ исполненія, встрѣчающихся въ самой пьесѣ, то тѣмъ самымъ мы вступаемъ въ область такъ называемой фразировки, которая, какъ извѣстно, сама собою понятна не всегда, а, напротивъ, во многихъ случаяхъ даже истолковывается различно, слѣдовательно, съ одной стороны являются сомнѣніе и неясность относительно значенія многихъ руководящихъ знаковъ исполненія, а съ другой—эти знаки примѣняются по меньшей мѣрѣ непослѣдовательно и неправильно, поэтому и не могутъ имѣть значенія безошибочнаго указателя.

§ 26. Динамика и агогика.

Какъ уже было указано въ предъидущей главѣ, благодаря приписываемымъ знакамъ, нотное письмо имѣетъ средства для нагляднаго указанія важнѣйшей ноты, болѣе короткой или самой короткой музыкальной фразы, слѣдовательно,—для указанія того, какой нотѣ нужно придать главное значеніе, до которой слѣдуетъ усиливать и съ какой нужно уменьшать силу. Средства эти слѣдующія: тактовый штрихъ и обыкновенные поперечные штрихи осьмыхъ, шестнадцатыхъ и т. д. Какъ нота, предъ которой стоитъ тактовый штрихъ, относительно сильна, также сильна и нота, которою начинается рядъ короткихъ нотъ, связанныхъ общими штрихами. При этомъ, однако, нужно сейчасъ же указать на весьма часто встрѣчающуюся крупную ошибку: *каждая такая сильная нота должна быть сильнѣе не столько по сравненію со* **слѣдующими** *нотами, сколько сравнительно съ* **предъидущими.** Это мы должны объяснить подробнѣе: *сильное* есть *отвѣчающее* чему либо предшествующему, составляющему съ нимъ симметрическое построеніе; слѣдовательно, изъ двухъ тактовыхъ временъ первое, прежде всего,—естественно *слабое*, а второе (отвѣчающее)—*сильное*:



Если такому простому такту, состоящему изъ 2-хъ счетныхъ временъ, отвѣчаетъ второй, то этотъ послѣдній относительно перваго *силенъ*, т. е. мы получаемъ представленіе о *сильномъ тактѣ*:

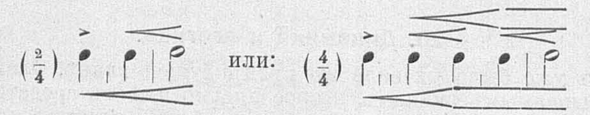


Наоборотъ, если мы раздѣлимъ одно счетное время на двѣ меньшія доли, то получимъ представленіе о симметрическихъ построеніяхъ, состоящихъ изъ болѣе мелкихъ единицъ, чѣмъ тактъ (прежде всего—въ одно счетное время, подраздѣляющіе мотивы):

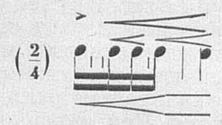


Но такое построеніе безъ предтакта *), слѣдовательно, начинающееся сильнымъ счетнымъ временемъ, или даже болѣе крупныя построенія, начинающіяся сильнымъ тактомъ, учатъ насъ расчленять въ смыслѣ противорѣчащемъ тактовому устройству:

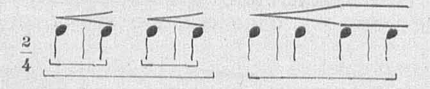
*) Общеупотребительное слово „затактъ“ замѣнено словомъ „пред-тактъ“ какъ болѣе правильнымъ названіемъ такого рода неполнаго такта. Пер.



Или же мы переходимъ къ подраздѣленіямъ второй степени, которыя мы такимъ же образомъ расчленяемъ:

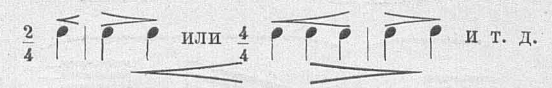


Первый законъ для исполненія, поэтому, опредѣляется коротко,—какъ обязательное отчисленіе къ предтакту короткихъ нотъ и выдѣленіе сильныхъ нотъ сосредоточеніемъ въ нихъ динамическаго и агогическаго акцента. Законъ этотъ, приведенный здѣсь въ примитивной своей формѣ, даетъ ничто иное, какъ безпрерывное *crescendo* отъ каждой меньшей длительности къ ближайшей бо́льшей, отъ слабаго такта къ сильному, отъ сильнаго второго такта къ еще болѣе сильному четвертому и т. д., слѣдовательно, въ дѣйствительности должно получаться постоянное наростаніе силы звука. Но совсѣмъ оставляется безъ вниманія то обстоятельство, что на практикѣ *crescendo* довольно скоро могло бы достигнуть предѣловъ возможности, точно также такимъ однообразнымъ наростаніемъ силы, конечно, нельзя было бы достигнуть и пластичнаго воспроизведенія каждаго маленькаго рисунка отдѣльно; а болѣе мелкіе рисунки, напротивъ, должны выходить рельефнѣе, именно благодаря динамическимъ и агогическимъ оттѣнкамъ. Поэтому, вмѣсто того, чтобы играть всѣ ноты съ постояннымъ *crescendo*, лучше оттѣнять самостоятельно каждый рисунокъ, нюансируя его, какъ симметричный съ предъидущимъ (слѣдовательно,—не продолжая усиленіе дальше, а оставаясь въ границахъ достигнутой степени силы):



но и здѣсь довольно скоро прекращаютъ постоянное *crescendo* и, или снова нюансируютъ малые симметричные рисунки, или же динамика дѣлается зависимою не столько отъ метра (такта), сколько отъ тональности (гармоническаго состава), если слушателю уже дано ясное представленіе о размѣщеніи сильныхъ долей. Но этого мало. Гармонія можетъ простирать свое вліяніе и дальше, именно,—она уничтожаетъ значеніе короткихъ длительностей, какъ затактовыхъ, а, напротивъ, слабыя длительности заставляетъ отчислять къ послѣдующимъ болѣе сильнымъ
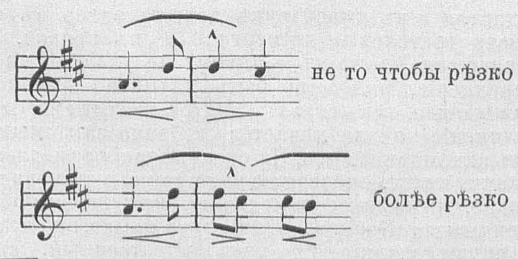
Оставивъ въ сторонѣ вопросъ о томъ, когда именно такое толкованіе будетъ имѣть мѣсто, получаемъ для динамики новую форму—продолженіе мотива еще послѣ сильнаго времени,—такъ называемыя *женскія окончанія* (съ *diminuendo*, начинающимся отъ сильнаго времени):
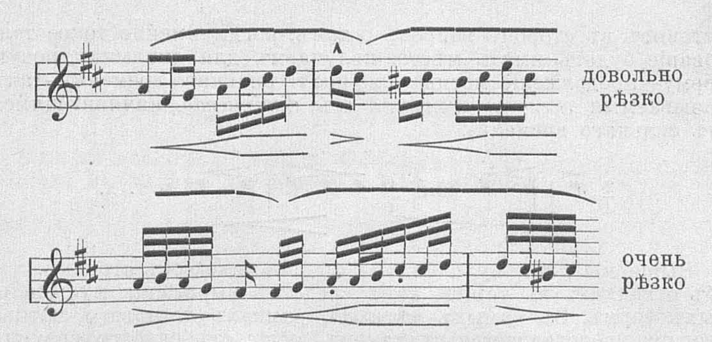


Выше мы упомянули рядомъ съ динамикою объ агогикѣ, т. е. объ оттѣнкахъ въ темпѣ, какъ средствѣ выраженія музыкальныхъ формъ. Въ самыхъ тѣсныхъ рамкахъ тактоваго мотива агогика представляется въ такомъ видѣ: отъ слабаго времени (т. е.—стоящаго въ предтактѣ) отнимается часть длительности, а къ сильному нѣсколько прибавляется; точно также, въ женскихъ окончаніяхъ слабыя доли, слѣдующія за сильными, какъ относящіяся къ послѣднимъ, нѣсколько растягиваются *). Другими словами, знаки, употребляемые для динамики,



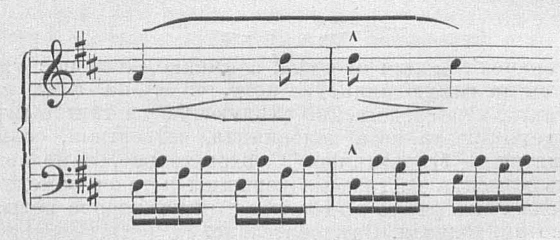
имѣютъ значеніе и для агогики; а именно,—главное удлиненіе приходится на самую сильную ноту, т. е.—на ноту, стоящую внутри такта, непосредственно слѣдующую за тактовымъ штрихомъ, будетъ ли эта нота половинная, четвертная, осьмая или шестнадцатая, — безразлично. Слѣдовательно, замедленіе требуется въ моментъ достиженія вершины и такое замедленіе будетъ всегда тѣмъ рѣзче выдѣляться, чѣмъ короче ноты, на которыя оно приходится. Слѣдовательно:



*) Съ такимъ пріемомъ едва ли можно согласиться, по крайней мѣрѣ, во всѣхъ случаяхъ: хорошо знакомымъ съ пріемами фразировки, употреблявшимися въ подобныхъ случаяхъ великими піанистами, какъ, напр., братьями Рубинштейнами, долженъ быть не безъизвѣстенъ совершенно обратный пріемъ, при которомъ каждый рисунокъ выступаетъ гораздо рельефнѣе, пластичнѣе, что всегда облегчаетъ пониманіе исполняемаго, а въ полифоническихъ фразахъ, гдѣ вступленіе каждаго голоса нужно дѣлать особенно замѣтнымъ (безъ чего, напр., пропадетъ значительная доля эффекта имитацій), такой пріемъ можно считать самымъ цѣлесообразнымъ. (Примѣръ: исполненіе братьями Рубинштейнами короткихъ рисунковъ въ Es-Dur-ной пѣснѣ безъ словъ Мендельсона). Пер.
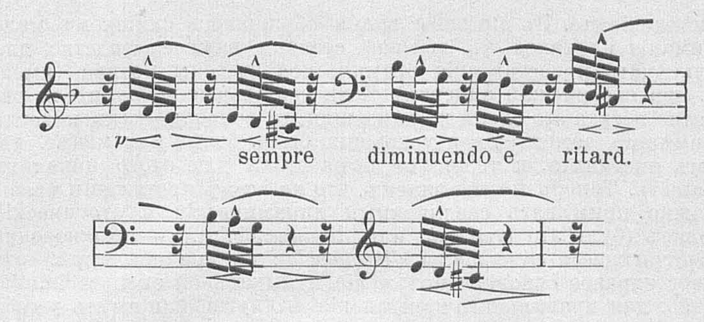


Немаловажное значеніе для выразительнаго исполненія мелодіи, агогическій акцентъ получаетъ въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ съ его помощью слѣдуетъ выдѣлить женское окончаніе (въ особенности—разрѣшеніе задержанія), при сопровожденіи изъ болѣе короткихъ нотъ:
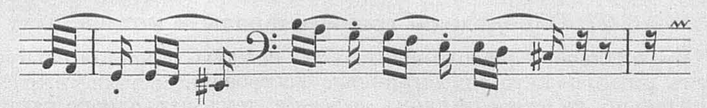


Шестнадцатая *e* въ лѣвой рукѣ должна здѣсь въ сущности способствовать выдѣленію четвертной *д*² въ правой. Безъ небольшой задержки на этомъ *e* никому не удастся внести теплоту въ исполненіе. *) Должно быть удлинено именно начало ноты, составляющее, такъ сказать, центръ тяжести всего рисунка, и такое удлиненіе начала дѣлается особенно замѣтнымъ въ фигуративномъ аккомпаниментѣ. На сколько такія замедленія должны быть значительны,—нельзя вообще точно установить; можно сказать только, что всякое замедленіе, кажущееся обычнымъ, преднамѣреннымъ *rallentando*,—*слишкомъ сильно*: оно должно проникать въ наше сознаніе, **) какъ естественный, жизненный нюансъ. Встрѣчаются, однако, случаи, гдѣ удлиненія ноты должны быть *очень замѣтны*. Это бываетъ тогда, когда безъ такого удлиненія ритмическій составъ будетъ неясенъ; напр., въ Бетховенской сонатѣ, соч. 10-е, № 3-й, въ Adagio:

*) Тонъ *e* нѣсколько удлиняется и по причинамъ чисто гармоническимъ. Пер.

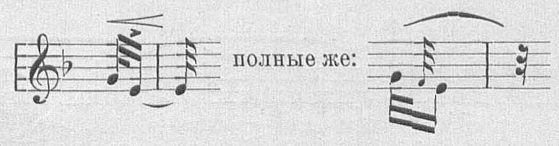
**) Правильно развитой вкусъ въ подобныхъ случаяхъ служитъ пока лучшимъ указателемъ. Пер.
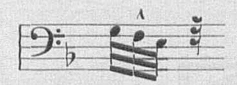


Если здѣсь не увеличивать удлиненія второй шестнадцатой въ каждомъ мотивѣ, то неизбѣжно слышится, какъ тысячу разъ показывалъ опытъ:



Причина выдѣленія такой слабой тактовой доли очень проста: мотивы проще должно понимать такъ:



т. е., если уже простое синкопированіе главной ноты обусловливаетъ бо́льшую силу тона, то еще болѣе это требуется при синкопированныхъ паузахъ; съ послѣдней ноты предъ тактовымъ штрихомъ акцентъ перемѣщается на задержаніе, сдѣланное для нея, которое къ тому же, какъ и всегда, требуетъ агогическаго акцента. Но акцентуація выйдетъ все таки извращенною, если пауза не будетъ вполнѣ точно выдержана, такъ какъ центръ тяжести рисунка требуетъ агогическаго акцента даже и здѣсь, гдѣ на его мѣстѣ нѣтъ никакой ноты. Можно будетъ убѣдиться въ томъ, что четыре тридцать вторыхъ мотива должны имѣть очень неодинаковую длительность, особенно къ концу всего этого мѣста:

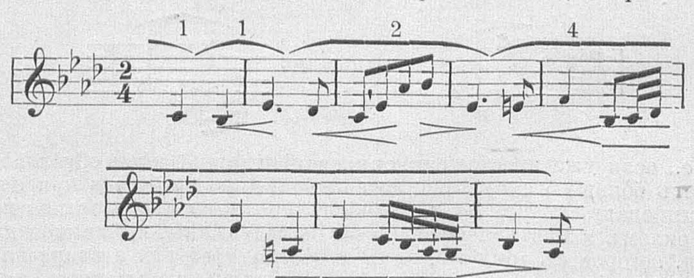


Здѣсь *f* можетъ быть длиннѣе *g*, какъ 3 : 2; точно также и пауза получаетъ $^{3}/_{2}$ длительности *e*; *e*, однако же, не такъ коротко, какъ *g* (все это мѣсто должно исполнять съ постепеннымъ
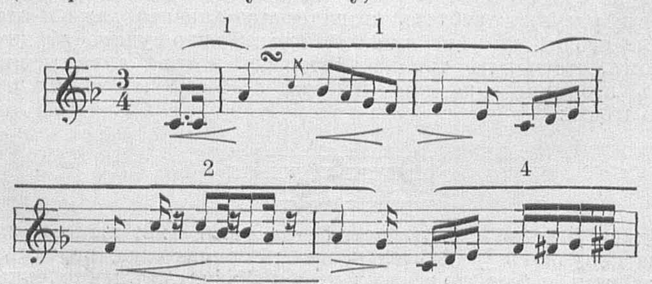
замедленіемъ). Въ прежнее время обращалось слишкомъ мало вниманія на такое въ высшей степени важное средство для рельефнаго представленія ритмической стороны мотива (именно,—на агогическій акцентъ). Если геніальные исполнители вѣроятно всегда это знали и примѣняли, то вопросъ—какъ и когда примѣнять замедленія и ускоренія было, болѣе или менѣе, дѣломъ инстинкта, и теорія не выработала для этого никакихъ правилъ. Теперь же мы знаемъ, что на всемъ протяженіи фразы должно примѣнять соединенный динамическій и агогическій нюансъ (будь это *crescendo* или *diminuendo*, или — обыкновенно встрѣчающееся *crescendo* съ *diminuendo*); по крайней мѣрѣ,—это самое здравое основное положеніе музыкальной экспрессіи. Конечно, для правильнаго примѣненія его нужно или имѣть у себя изданіе съ знаками фразировки (какъ изданія автора съ фразировкою), или же—быть въ состояніи самому всякій разъ быстро распознавать, какъ фразы должны разграничиваться.

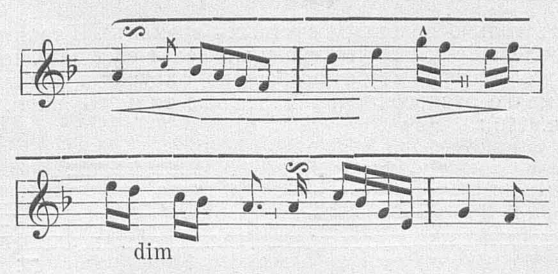
§ 27. Опредѣленіе границъ фразы и мотива.

Музыкальною фразою называютъ каждую самостоятельную часть ритмическаго симметричнаго построенія, состоящую, слѣдовательно, въ стереотипномъ строеніи темъ изъ одного такта, двухъ и четырехъ тактовъ; муз. фразу образуютъ также и однотактовыя части, какъ и двух—и четырех-тактовыя, напр.:
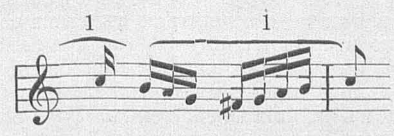


или (построенная по тому же типу):

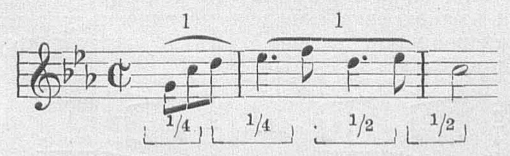




Слѣдовательно, нѣтъ существеннаго различія между „мотивомъ“ и „фразою“, только вообще объемъ понятія „фраза“ шире, чѣмъ понятіе „мотивъ“. Различаютъ мотивы *тактовые*, т. е. мотивы—длиною по крайней мѣрѣ въ два счетныхъ времени или же по меньшей мѣрѣ заключающіе одно сильное изъ двухъ или трехъ счетныхъ временъ, слѣдовательно,—мотивъ состоитъ изъ такого счетнаго времени, которое представляетъ собою тактъ; даже въ томъ случаѣ, если начало такта занято очень короткою нотою $\left(\frac{1}{8}, \frac{1}{16}\right)$, послѣднюю, смотря по обстоятельствамъ, можно считать за тактовый мотивъ, напр.:

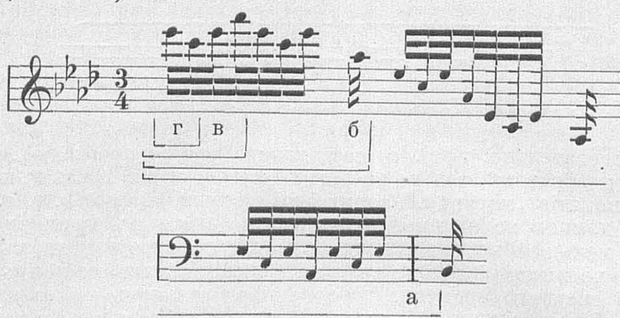


подраздѣляющими же мотивами, напротивъ, называются такія части мотива, въ которыхъ центръ тяжести составляетъ только одно счетное время (можетъ быть и не сильное):

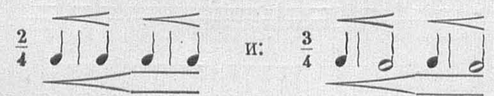


Сюда присоединяется второй тактовый мотивъ, состоящій изъ двухъ подраздѣляющихъ мотивовъ ритма ♪|♩. (полуноты здѣсь составляютъ счетныя времена); первый тактовый мотивъ для сильнаго счетнаго времени получаетъ только предтактовый подраздѣляющій мотивъ (время вступленія слабой полуноты не замѣщено нотою, такъ какъ затактъ составляютъ не четыре осьмыя, а *только* три); но если хотятъ раздробить первый тактовый мотивъ еще на двѣ части (♪ ♫ | ♩.), то получаются подраздѣляющіе мотивы второй степени (центры тяжести которыхъ

образуютъ только половины счетныхъ временъ). И такимъ образомъ разчлененіе мотива можно произвести еще дальше, на болѣе мелкія части, смотря вообще по фигураціи и потому, на сколько мелко раздробляются длительности нотъ, напр. (Бетховенъ, соч. 110):



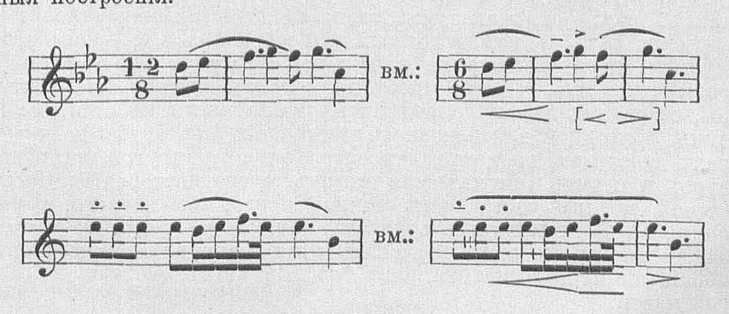
Здѣсь *а* составляетъ тактовый мотивъ, *б*—подраздѣляющій мотивъ первой степени, *в*—подраздѣляющій мотивъ второй степени и *г*—третьей степени. Но и обратно,—нѣсколько тактовыхъ мотивовъ могутъ также соединяться въ высшую (болѣе крупную) единицу, но въ такомъ случаѣ (по крайней мѣрѣ въ теоріи ритмической) они уже не называются болѣе мотивомъ, а—фразою или—дальше—короткимъ предложеніемъ (повышеніе, пониженіе), періодомъ и, наконецъ, темою. Уже выше было указано на то, что хотя *crescendo* составляетъ самую основную форму выраженія всякаго музыкальнаго построенія (*crescere* значитъ „рости“), но при длинныхъ фразахъ проведеніе такого сплошнаго наростанія силы невозможно. На практикѣ естественная динамическая нюансировка (согласно метрическому положенію) ведется обыкновенно не дальше, какъ до наступленія сильнаго такта, слѣдовательно:

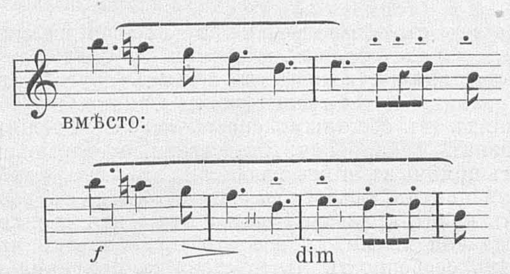


во всякомъ случаѣ, еще до четвертаго такта, т. е. такъ, что четвертый кажется болѣе сильнымъ, чѣмъ третій. Четырехтактовая фраза, состоящая изъ одного, одного и двухъ тактовъ, не усиливается регулярно до послѣдняго такта, но, скорѣе, исполняется съ *crescendo* для двухъ первыхъ и съ *diminuendo* для двухъ послѣднихъ тактовъ. Здѣсь встрѣчаются естественныя формы соединенія въ игрѣ элемента динамическаго съ мелодическимъ и гармоническимъ, которыя и побуждаютъ дѣлать отступленія отъ простой метрической динамики *).
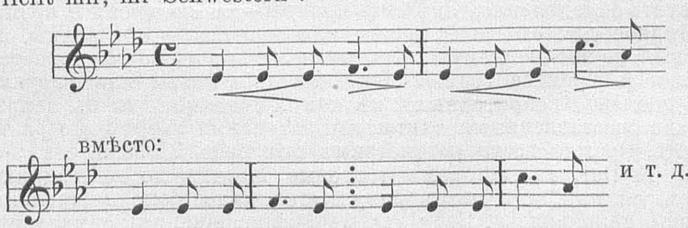
*) Отъ обыкновенныхъ метрическихъ акцентовъ. Пер.

Въ изданіяхъ съ обозначеніемъ фразировки границы мотивовъ и фразъ, узнаются довольно просто—по фразовымъ дугамъ и знакамъ препинанія, которые не имѣютъ другой цѣли, какъ указывать границы мотива или фразы. Однако, въ обыкновенныхъ изданіяхъ (съ обычнымъ способомъ обозначенія), труднѣе скоро распознать фразировку. Единственные старые знаки, которые могутъ помочь въ этомъ отношеніи, это—*тактовый штрихъ*, указывающій центръ тяжести, *перерывъ* обычныхъ реберъ длительности въ концѣ фразы и *вставка паузъ* для расчлененія частей музыкальной мысли, но все это примѣняется частью неправильно (въ особенности часто ставятся неправильно тактовые штрихи), а частью и совсѣмъ не примѣняется (перерывъ въ ребрахъ длительности), иногда же—имѣетъ неопредѣленное значеніе, а потому и не можетъ служить точнымъ руководствомъ (паузы не всегда встрѣчаются при окончаніи фразъ). Первымъ вопросомъ, являющимся у насъ, когда мы приступаемъ къ музыкальному произведенію, которое намѣреваемся правильно разъучить, бываетъ слѣдующій: вѣрно-ли поставлены тактовые штрихи? Всегда ли тактовый штрихъ поставленъ предъ центромъ тяжести тактоваго мотива? Части, отдѣленныя тактовыми штрихами, дѣйствительно ли такты (состоящіе изъ двухъ или трехъ цастоящихъ счетныхъ временъ, т. е. такихъ, продолжительность которыхъ=60—130 М. М.) или же это, скорѣе, только одни времена, или, наоборотъ,—два или три такта соединены въ одинъ тактъ высшаго порядка? На эти вопросы всегда нужно отвѣтить опредѣленно, такъ какъ понятія—*сильное* время и время, пригодное для *окончанія* фразы или рисунка,—однородны, но каждый не вполнѣ немузыкальный человѣкъ скоро выучивается различать времена годныя для окончанія фразы или рисунка отъ временъ, непригодныхъ къ тому. Примѣра два съ неправильно выставленными тактовыми штрихами могутъ это разъяснить. Прежде всего разсмотримъ ноктюрнъ Шопена, соч. 9-е, № 2, Es-Dur, въ которомъ тактовые штрихи до послѣднихъ трехъ тактовъ, гдѣ метръ нарушается каденціею, поставлены сплошь неправильно. Беру два первыя попавшіяся симметричныя построенія:
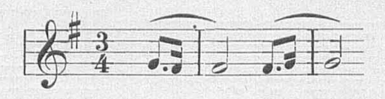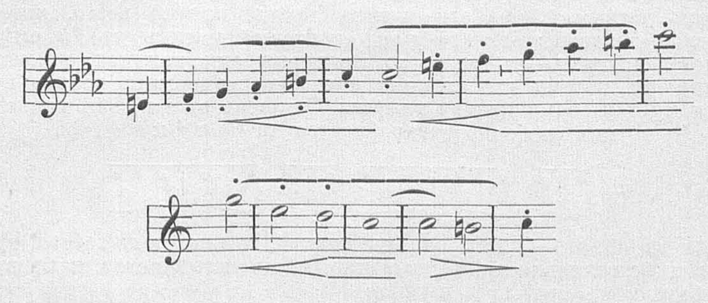




Счетныя времена здѣсь 𝅗𝅥., слѣдовательно, такты, написанные Шопеномъ, сложные, но, къ сожалѣнію, Шопенъ поставилъ тактовый штрихъ не такъ, чтобы онъ указывалъ центръ тяжести сильнаго такта (отвѣчающаго), тактовый штрихъ стоитъ всегда у центра тяжести слабаго такта, и, какъ отсюда слѣдуетъ,—всѣ окончанія въ дѣйствительности приходятся въ срединѣ такта. Естественнаго оттѣнка второго тактоваго мотива (сверху связаннаго дугою) Шопенъ не допускаетъ, поставивъ *pp*, слѣдовательно, естественная метрическая динамика замѣняется естественною мелодическою (см. ниже). Такихъ случаевъ, гдѣ тактовые штрихи поставлены неправильно, очень много, но удивительно рѣдко встрѣчаются они только у Бетховена. Сплошь неправильно разставлены тактовые штрихи, напр., въ Шумановской пѣснѣ,— „Helft mir, ihr Schwestern“:
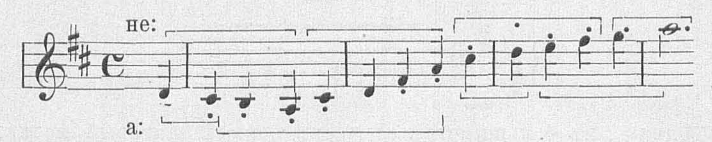


Лишь только мы получили вообще представленіе о сильномъ тактѣ, какъ—отвѣчающемъ, замыкающемъ симметричное построеніе, какъ мы всегда тотчасъ же сообразимъ и то,—какъ размѣщены тактовые штрихи или какъ слѣдовало бы правильно размѣстить ихъ. Быстро пробѣгая мелодико-ритмическіе контуры, стараются именно опредѣлить,—какія части мелодіи, величины пригодной для основного построенія (отъ двухъ до четырехъ счетныхъ временъ), относятся одна къ другой, какъ вопросъ и отвѣтъ (ритмическій мотивъ и его повтореніе). Часто второй мотивъ составляетъ точное повтореніе перваго, такъ, напр., въ Бетховенскихъ сонатахъ, соч. 14, № 2, соч. 22 и соч. 54, въ началѣ первыхъ частей; въ другихъ случаяхъ встрѣчаемъ обращеніе перваго мотива, напр., въ соч. 49-мъ, № 2-мъ, во второй части:



Однако, въ большинствѣ случаевъ первый тактовый мотивъ меньше похожъ на второй, потому что лишенъ предтакта или же имѣетъ только короткій предтактъ; яснѣе это можемъ замѣтить, разсмотрѣвъ ближайшее большое симметричное построеніе. Очень часто первое построеніе представляетъ собою небольшое усиленіе и ослабленіе энергіи, которымъ второе построеніе подражаетъ или на другой ступени, или на той же самой, но съ отдѣльными, болѣе широкими интервалами (ср. вышеприведенную Шумановскую пѣснь и Шопеновскій ноктюрнъ). Но въ другихъ случаяхъ второе симметричное построеніе дѣлается только въ смыслѣ перваго, напр.:
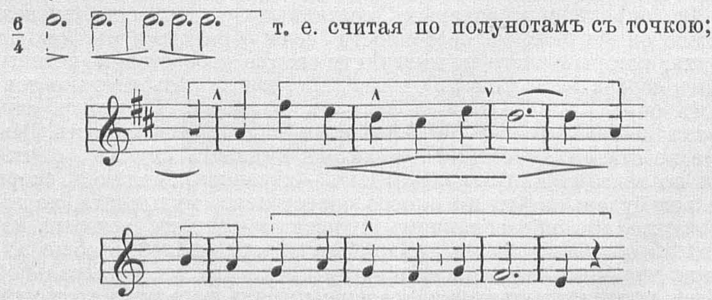


Въ опредѣленіи главныхъ составныхъ частей едва ли возможно ошибиться, въ особенности, если обратиться къ помощи слуха, который часто по инстинкту скорѣе доберется до истины, чѣмъ соображеніе. Совсѣмъ иное дѣло, когда рѣчь идетъ о точномъ опредѣленіи границъ фразъ и мотивовъ. Въ этихъ случаяхъ царятъ полнѣйшіе произволъ и неопредѣленность. Мы уже не станемъ упоминать о самомъ худшемъ случаѣ,—о чтеніи по тактамъ или по полутактамъ,—кусочками; надѣюсь, скоро нельзя будетъ найти ни одного оркестроваго музыканта, не говоря уже объ образованномъ художникѣ-солистѣ, который настолько ошибался бы въ главной сущности всякой вообще музыки, что могъ бы думать или предполагать въ музыкальной пьесѣ продолжительный непрерывный рядъ чередующихся ударенiй—*сильнаго* и *слабаго*—въ бòльшей или мèньшей степени (такъ какъ въ дѣйствительности это невозможно). Если мы отрѣшимся отъ чтенія по тактамъ, не смотря даже на могущій случиться предтактъ, то мы замѣтимъ другую едва ли менѣе укоренившуюся ошибку, состоящую въ томъ, что одна и та же форма предтакта проводится равномѣрно чрезъ всю пьесу, или же—чрезъ всю тему, напр.:



Совершенно отрѣшаться отъ однообразія, обусловливаемаго такимъ монотоннымъ повтореніемъ одинаковой величины мотива, въ началѣ, конечно, нѣтъ никакого основанія, чтобы представлять его съ женскимъ окончаніемъ, тѣмъ болѣе, что Бетховенъ тѣснѣе соединилъ дугами только двѣ первыя ноты. Поэтому мы сдѣлаемъ остановку на сильной нотѣ послѣ краткаго предтакта, а послѣдующія четверти будемъ разсматривать, какъ предтактъ къ слѣдующей сильной. Такимъ образомъ, второй тактовый мотивъ получаетъ предтактъ, состоящій изъ 3-хъ четвертей, и уравновѣшивающійся помощью женскаго окончанія также изъ трехъ четвертей; оба эти мотива даютъ, прежде всего, интересное разнообразіе, при чемъ тактовый мотивъ въ $^2/_4$ смѣняется другимъ—въ $^6/_4$: въ то же время они кажутся симметричными, потому что каждый изъ нихъ содержитъ только по одному тактовому центру тяжести. Согласно съ этимъ при тактѣ въ $^3/_4$ мотивъ свободно раздробляется на $^2/_4$ и $^4/_4$:



если въ началѣ будетъ сильный тактъ, то иногда даже $^2/_4$ и $^{10}/_4$ (въ дѣйствительности же, конечно, чаще встрѣчается, какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ, именно:
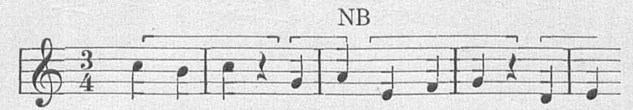


т. е. считая по полунотамъ съ точкою;

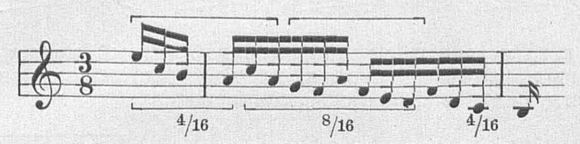
Однако, внутреннее расчлененіе болѣе обширнаго произведенія противупоставляетъ двумъ предтактовымъ четвертямъ женское окончаніе также въ $^2/_4$, какъ вообще предтакту изъ пяти четвертей соотвѣтствуетъ женское окончаніе въ пять четвертей.

Такое балансированіе между половинами фразъ и мотивовъ съ *crescendo* и—*diminuendo* играетъ очень значительную роль и благодаря ему мы совершенно свободно смѣшиваемъ, какъ это

видно, тактовые мотивы, соотвѣтствующіе знакамъ, съ такими, которые или короче, или длиннѣе ихъ. Гдѣ паузы являются на помощь пониманію, тамъ легко распознать перемѣну такихъ формъ:



Также и случайные скачки въ мелодіи, какъ здѣсь при NB, облегчаютъ опредѣленіе границъ мотивовъ; даже только одни контуры мелодіи даютъ довольно часто указанія для пониманія мотивовъ, не соотвѣтствующихъ тактовому объему:



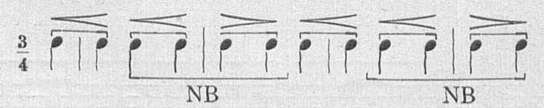
что̀ все равно, что:



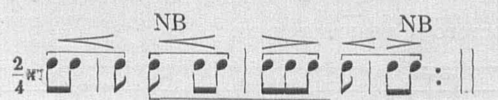
Коль скоро мотивъ не совпадаетъ съ тактомъ, то при каждомъ повтореніи онъ передвигается къ центру тяжести; если же центръ тяжести не падаетъ на него, то всякій разъ два мотива соединяются въ одинъ.

Типы такихъ мотивовъ слѣдующіе:

а) тактъ въ три счета, мотивъ въ два счета:



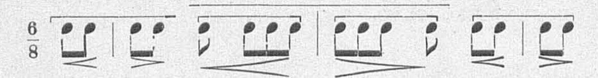
б) тактъ въ два счета, мотивъ въ 1½ счетныхъ времени:



в) форма а) представленная въ осьмыхъ, съ предтактомъ:
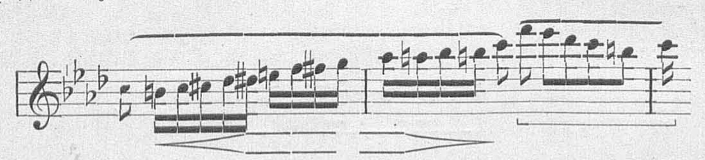


г) тактъ дважды трех-счетный, мотивъ—четырех-счетный:



Женскія окончанія бываютъ, само собою разумѣется, лишь тогда, если падающая на центръ тяжести нота образуетъ задержаніе предъ гармоническою нотою:
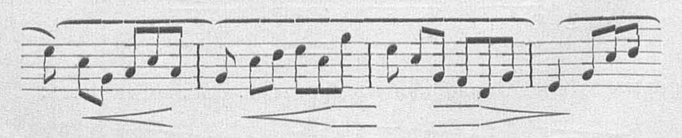


но ихъ и тамъ нельзя не признать, гдѣ старый мотивъ снова вступаетъ въ томъ же видѣ и поэтому заставляетъ являться предшествующій съ женскимъ окончаніемъ.



Что длинный предтактъ (особенно во второмъ тактовомъ мотивѣ, вообще—при предшествованіи тактоваго мотива съ короткимъ предтактомъ) обусловливаетъ женское окончаніе, было уже сказано; равнымъ образомъ не требуютъ никакихъ дальнѣйшихъ поясненій окончанія, указанныя паузами. Но часто недостатокъ въ прочной связи мотивовъ вынуждаетъ искать таковую въ женскихъ окончаніяхъ, напр. (Бетховенъ, соч. 78):



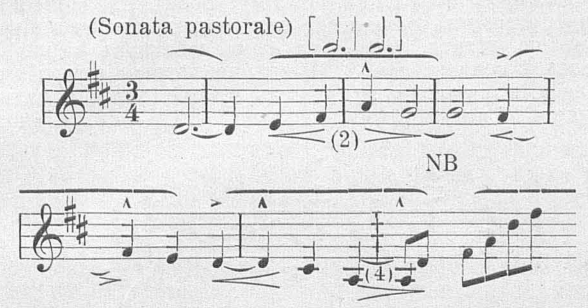
вмѣсто простого и неинтереснаго:



Такъ какъ тамъ окончанія отвѣчаютъ другъ другу, какъ при а), здѣсь же,—какъ при б):



Довольно часто женскія окончанія можно распознать по слѣдующимъ за нимъ гармоническимъ нотамъ потому, что онѣ являются подражаніемъ предшествовавшихъ разрѣшеній задержаній:

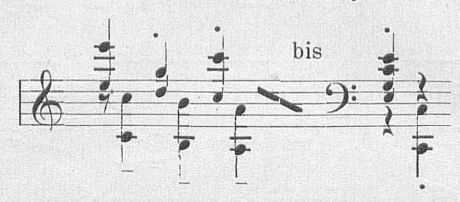


Ср. „Музыкальную динамику и агогику“ автора (Гамбургъ, Д. Ратеръ), также—„Практическое руководство къ фразировкѣ“ Г. Римана и К. Фукса (Лейпцигъ, М. Гессе).

§ 28. Динамика и агогика въ мелодіи.

Самое распространенное изъ всѣхъ правилъ исполненія есть то, что восходящая мелодія играется *crescendo*, а нисходящая—*diminuendo*. Хотя это правило и слишкомъ примитивно, тѣмъ не менѣе оно не изъ плохихъ. На практикѣ же обыкновенно къ услугамъ музыки представляются всѣ средства усиленія: наростаніе силы звука (crescendo) и прибавленіе живости (stringendo) при повышеніи мелодіи, точно также и противуположныя условія идутъ рука объ руку: *decrescendo* и *ritardando* при нисходящей мелодіи. Однако, не одна только эта комбинація факторовъ нюансировки есть единственно возможная или правильная. *Stringendo* довольно часто нельзя примѣнять параллельно съ *crescendo*, но агогика всегда охотнѣе ограничивается пластическою обработкою короткихъ мотивовъ (въ особенности—посред ствомъ ускоренія затактовыхъ нотъ и незначительнаго удлиненія ноты, падающей на центръ тяжести мотива); даже въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ большое усиленіе мелодіи доходитъ до кульминаціоннаго пункта, какъ, напр., въ разработкахъ въ сонатахъ или симфоніяхъ предъ возвращеніемъ темы, противодѣйствующій агогическій оттѣнокъ охотно и очень удачно присоединяется къ продолжительному *crescendo*, въ особенности въ концѣ: Агогическій удержъ, давая, такъ сказать, задерживающую силу,

вмѣсто болѣе увеличенной скорости, въ мѣстахъ съ постоянно наростающимъ усиленіемъ, можетъ произвести величественное и грозное впечатлѣніе. Такой же эффектъ свойственъ *crescendo* и при нисходящемъ рядѣ звуковъ. Вслѣдствіе того, что для произведенія низкихъ звуковъ нужны большія вибрирующія массы (болѣе длинныя и болѣе тяжелыя струны, бо̀льшія воздушныя волны), то *crescendo*, дѣлаемое книзу, представляетъ собою сильный звуковой потокъ, заключающій въ себѣ массу могущественныхъ эффектовъ; поэтому, соблюденіе элементарнаго правила—примѣнять *diminuendo* при нисходящей мелодіи—было бы очень не кстати, напр., на томъ мѣстѣ въ первой части Бетховенской сонаты, соч. 2, II, гдѣ послѣдованіе терцій и нижняго голоса, идущаго по ступенямъ, въ предѣлахъ тональности, опредѣляетъ *ff* на протяженіи цѣлыхъ двухъ октавъ внизъ:



Одного такого примѣра достаточно, чтобы доказать, что *crescendo*, далеко идущее внизъ, при нисходящемъ направленіи мелодіи, не можетъ быть признано за нѣчто невѣрное, неестественное, но, скорѣе, за эффектъ, хотя и рѣже встрѣчающійся, однако, имѣющій одинаково важное значеніе съ противуположнымъ пріемомъ. Здѣсь намъ представляется только вопросъ: гдѣ при нисходящей мелодіи слѣдуетъ употреблять *crescendo* вмѣсто *diminuendo*? Вполнѣ категорично отвѣтить на этотъ вопросъ нельзя, такъ какъ, кромѣ метрическихъ условій, съ естественною динамикою которыхъ мы уже ознакомились (усиленіе къ центру тяжести,—къ началу слѣдующаго такта),—рѣшающее значеніе здѣсь имѣютъ условія гармоническія. Если мы, говоря о естественной динамикѣ метрическихъ формъ, должны были вскользь упомянуть о томъ, что часто и направленіе движенія мелодіи влечетъ за собою отступленіе отъ основного правила, то слѣдуетъ сказать и о томъ, что вершина мелодіи *) предъ метрическимъ центромъ тяжести **) часто требуетъ *diminuendo*, начинающагося уже съ самаго начала слѣдующаго такта съ) центра тяжести):



*) Высшая нота въ рисункѣ. Пер.
**) Предъ началомъ слѣдующаго такта. Пер

или, наоборотъ, восходящее по ступенямъ послѣдованіе мелодіи за предѣлы центра тяжести требуетъ и продолженія *crescendo*:



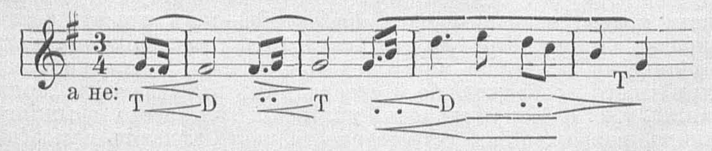
Кромѣ такихъ перемѣщеній высшей динамической точки назадъ и впередъ, при чемъ вся линія динамическихъ нюансовъ остается, однако, неизмѣнною, направленіе движенія мелодіи часто требуетъ выдѣленія отдѣльныхъ нотъ, именно,—въ томъ случаѣ, если онѣ, при гладкомъ теченіи мелодіи, не звучатъ естественно, но рѣзко выдѣляютея изъ нея. Такія ноты, образующія рѣзкіе отдѣльные скачки (*Ecktöne*), слѣдуетъ немного усиливать, ихъ должно, такъ сказать, нѣсколько болѣе освѣтить, не обращая вниманія на то, — куда они будутъ направлены — кверху или книзу отъ прямой линіи. Нужно твердо помнить основное правило, что конечная цѣль ясности исполненія требуетъ рельефнаго выдѣленія всякой особенности (напр., должно играть громче и особенно короткія ноты *)), это — законъ, игнорированіе котораго всегда чувствительно отзывается. Такіе акценты на отдѣльныхъ скачками появляющихся нотахъ не мѣшаютъ динамическимъ и агогическимъ нюансамъ, обусловливаемымъ метрическимъ устройствомъ. Но рискованнѣе — *агогическая* акцентировка всѣхъ такихъ выдающихся нотъ. Всегда слѣдуетъ помнить, что можно выдѣлять мелодическіе скачки незначительнымъ замедленіемъ, но прибѣгать къ этому пріему нужно, какъ можно рѣже. Такъ какъ такіе скачки встрѣчаются почти лишь въ той части фразъ, которая идетъ *crescendo*, то естественный нюансъ — для выраженія характера стремительности—*stringendo* этимъ самымъ уничтожается и получается характеръ игривости, что̀ выходитъ очень мило, при злоупотребленіи же такимъ пріемомъ можетъ сдѣлаться противнымъ. Однако, гораздо хуже, чѣмъ кокетливое *замедленіе* части фразы, идущей *crescendo*, звучитъ заслуживающее порицанія *ускореніе* части фразы, исполняющейся *diminuendo*,—такъ сказать негліжированіе тѣмъ, что уже достигнуто. Къ сожалѣнію, піанисты и піанистки, имѣющіе много техники и мало души, но чрезъ чуръ много воображающіе о своемъ такъ называемомъ „пониманіи“, т. е. о безпричинномъ уклоненіи отъ всего обычнаго, такимъ извращеніемъ естественности часто дѣлаютъ самое невѣроятное. Ясно, конечно, что кто отъ природы не получилъ, въ видѣ божественнаго дара, дѣйствительно большого дарованія, тотъ долженъ много потрудиться, чтобы думать и чувствовать въ границахъ естественной законности здраваго музыкальнаго выраженія, и онъ никогда не достигнетъ этой цѣли безъ достаточно обширныхъ теоретическихъ познаній. Поэтому, средне

*) Если такія ноты встрѣчаются, какъ исключеніе, а не постоянно. Пер.

одаренный дилеттантъ легко можетъ превзойти піаниста-спеціалиста съ сильно развитою техникою въ правильности выраженія, потому что первый играетъ, какъ должно играть; второй же—такъ, какъ ему кажется вѣрнымъ по разсчету. Идеалъ таковъ: всегда умѣть съиграть такъ, какъ должно; но для этого, кромѣ дарованія, требуется и художественное (техническое) образованіе.
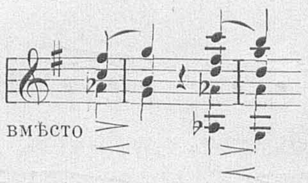
§ 29. Динамика и агогика въ гармоніи.

Тò, чтò въ мелодіи называется остановкою на одной и той же высотѣ, то же и въ гармоніи бываетъ остановка на одномъ и томъ же аккордѣ; другими словами: *жизнь въ области гармоніи заключается въ переходѣ одного аккорда въ другіе и въ возвращеніи къ основной гармоніи.* Такъ какъ мы предполагаемъ въ піанистѣ теоретическую подготовку (для насъ невозможно приводить здѣсь еще главныя основанія ученія о гармоніи), то мы вкратцѣ скажемъ, что въ области гармоніи удаленіе отъ тоники является положительнымъ развитіемъ, усиленіемъ гармоніи, возвращеніе же къ ней обозначаетъ отрицательное развитіе или окончаніе; далѣе, переходъ изъ главнаго тона, т. е. модуляція, разсматривается, какъ положительное развитіе, а возвращеніе къ главному тону, т. е.—возвратная модуляція,—какъ отрицательное. Изъ всего вышеупомянутаго ясно, что къ положительному развитію гармоніи присоединяется *crescendo*, также какъ и *оживленіе* въ темпѣ, напротивъ, *diminuendo* и *ritardando* соединяется съ отрицательнымъ развитіемъ гармоніи. Теперь только мы можемъ вполнѣ понять,—почему обыкновенно динамика, обусловленная метромъ имѣетъ значеніе только для первыхъ небольшихъ частей симетрическаго строенія. При большихъ же частяхъ, а довольно часто даже и при мѐньшихъ, сильнѣе предъявляетъ свои требованія гармонія. Даже уже простое начало менуэта маленькой G-Dur-ной сонаты Бетховена лучше нюансировать такъ:



т. е. лучше сдѣлать *crescendo* къ доминантѣ, а отъ нея—*diminuendo* (въ первомъ случаѣ—даже противъ общаго правила мелодической динамики), чѣмъ сплошь усиливать до центра тяжести. Такъ какъ на центры тяжести высшаго порядка (4-й, 8-й, 16-й тактъ) обыкновенно падаютъ окончанія фразъ, то намъ теперь становится понятнымъ,—почему динамика при такихъ тактахъ почти всегда имѣетъ отрицательное развитіе; даже въ случаяхъ, гдѣ производится модуляція въ другой тонъ, cres-

cendo необходимо только до разрѣшенія модуляціи, т. е, до измѣненія гармоніи, потомъ же вступаетъ въ свои права *diminuendo*, какъ естественная форма окончанія, начиная отъ настоящей доминанты до настоящей тоники. Какъ въ мелодіи особенно рѣзко выдающіеся ходы (скачки), такъ и въ гармоніи всѣ рѣзко выдающіеся аккорды, наиболѣе сложные диссонансы или гармоническіе ходы, затрогивающіе отдаленныя тональности, требуютъ акцентуаціи; нѣтъ ничего хуже, какъ стушевывать сильно диссонирующій аккордъ, играя его легко: происходящій отъ этого некрасивый эффектъ сродни переченію и объясняется тѣмъ, что при этомъ затрудняется пониманіе гармоніи. Если такіе рѣзко выдающіеся или нужные для модуляціи аккорды оказываются въ непосредственномъ сосѣдствѣ съ центромъ тяжести, то они допускаютъ перемѣщеніе динамическаго акцента, а въ короткихъ мотивахъ даже совсѣмъ переворачиваютъ естественную динамику:



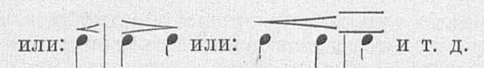
Небольшое замедленіе (агогическій акцентъ) пригодно для болѣе яснаго представленія диссонансовъ; однако, здѣсь, какъ и вездѣ, злоупотребленіе и утрировка повредятъ исполненію.

Неожиданные гармоническіе обороты, въ особенности ложныя каденціи, совсѣмъ не терпятъ *diminuendo*, но ихъ слѣдуетъ подготовить, по крайней мѣрѣ,—непосредственно предъ ихъ вступленіемъ, помощью небольшаго *crescendo*. Исключеніе, конечно, представляютъ тѣ случаи, гдѣ заключеніе прерывается вступленіемъ чего либо совершенно посторонняго; въ такихъ случаяхъ ничто не видоизмѣняется въ экспрессіи, но она касается лишь того, что не находится ни въ какой связи съ предъидущимъ.

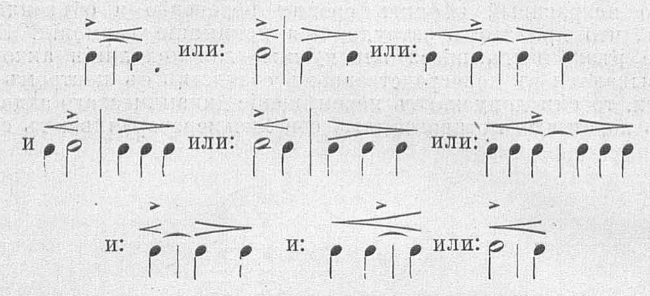
§ 30. Ритмическая динамика и агогика.

Болѣе точное разграниченіе мотивовъ и фразъ существенно зависитъ отъ ихъ ритмическаго состава. Не смотря, однако, на содѣйствіе ритма въ опредѣленіи границъ теченія простой динамической и агогической нюансировки, онъ нерѣдко обусловливаетъ собою болѣе или менѣе значительныя уклоненія, перемѣщеніе центра тяжести и особенныя усиленія отдѣльныхъ нотъ. Для того, чтобы составить себѣ ясное представленіе объ условіяхъ, при которыхъ такіе акценты необходимы, нужно всегда представлять себѣ слѣдующую простую динамику:

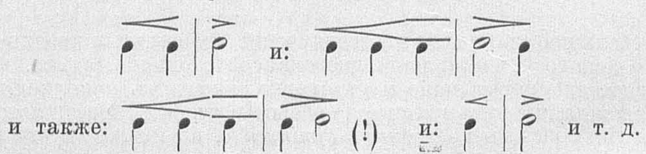




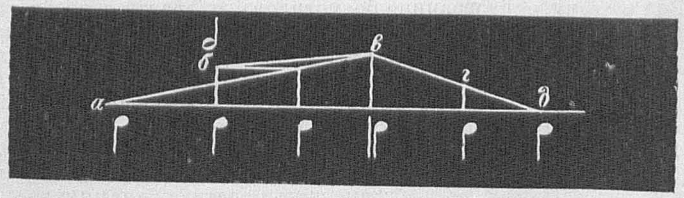
Если два времени соединяются въ одну ноту, то эта нота должна получить акцентъ (особенное усиленіе) въ томъ случаѣ, если вступительное время ея приходится *предъ* центромъ тяжести, но не тогда, когда оно будетъ совпадать съ нимъ или будетъ стоять послѣ него; слѣдовательно, съ акцентомъ должны исполняться слѣдующія ноты:



безъ акцента же, напротивъ, исполняются:

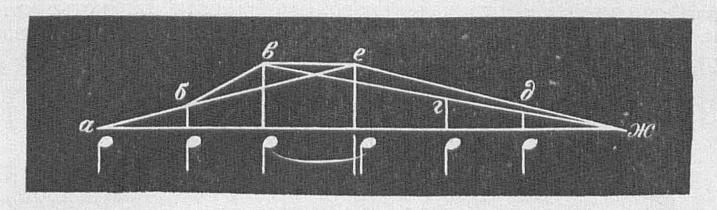


Законность такихъ различій будетъ понятна (противъ чего, къ сожалѣнію, довольно часто грѣшатъ, такъ какъ все, имѣющее видъ синкопы, акцентируется), если представить себѣ регулярный ходъ динамическаго развитія въ видѣ восходящей линіи надъ уровнемъ динамической безразличной точки и нисходящей,—по достиженіи вершины (высшей точки динамическаго развитія):



Здѣсь, на нотѣ *в* — центръ тяжести (тактовый штрихъ) и высшая точка динамики; если же соединить обѣ послѣднія четверти, стоящія предъ тактовымъ штрихомъ, въ одну полу-
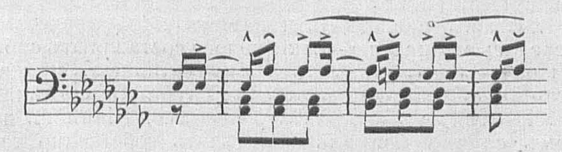
ноту, то такая полунота должна вступить съ такою силою, какую должна была бы имѣть послѣдняя четверть, слѣдовательно, начало полуноты получаетъ моментальное исключительное усиленіе, т. е. — акцентъ. Если четверть, заключающая въ себѣ высшую динамическую точку, соединится съ предшествующею ей четвертью, то динамическій акцентъ переставляется по сю сторону тактоваго штриха:



т. е. сила звука графически изображается линіею *а б в г ж* вмѣсто *а е ж*. Также синкопированія долей времени, какъ:



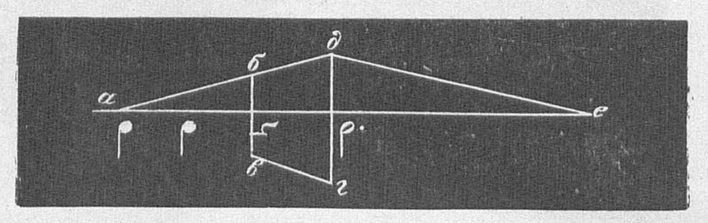
требуютъ акцента только въ части исполняемой съ *crescendo*, но не въ половинѣ, играющейся *diminuendo*, скорѣе напротивъ, можно было бы въ половинѣ, исполняемой *diminuendo*, производить уменьшеніе силы постепенно, придавая каждой нотѣ мѐньшую силу тона слѣдующаго времени. Такимъ синкопированіемъ мы не произведемъ никакихъ измѣненій въ агогикѣ; напротивъ, при болѣе продолжительномъ рядѣ синкопированныхъ нотъ для яснаго представленія метра слѣдуетъ сохранить равномѣрное проведеніе естественной агогики (*stringendo* съ *crescendo*, *ritardando* съ *diminuendo* и наибольшее замедленіе на высшей нотѣ). Послѣ этого становится яснымъ, напр., такое исполненіе as-moll-ной варьяціи Бетховена, соч. 26:



т. е. нота, стоящая послѣ тактоваго штриха, довольно сильно удлиняется (ʌ), слѣдующая же за нею нота акцентируется не какъ синкопа, а напротивъ играется легче, съ абцугомъ, въ то время какъ синкопированныя ноты, стоящія въ предтактѣ, получаютъ акцентъ:



Точно также легко понять различіе въ эстетическомъ значеніи и въ продолжительности паузъ (удлиненіе или укороченіе ихъ), смотря по мѣсту, занимаемому ими въ фразѣ. Пауза имѣетъ значеніе отрицательнаго эквивалента той ноты, которая стояла бы на мѣстѣ паузы, т. е. *crescendo* еще болѣе возрастаетъ отъ присутствія паузы:
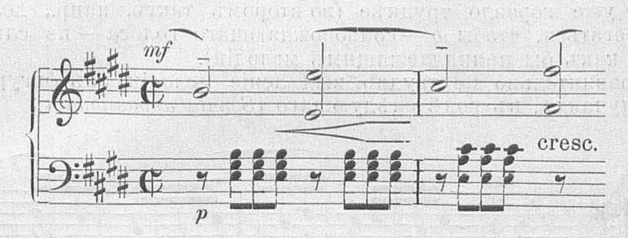


Такое ощущеніе графически можетъ быть изображено линіею *а б в г д е*, т. е. при *б* линія опускается, такъ какъ здѣсь нѣтъ никакого звука, все ниже и ниже, и съ самаго низа поднимается кверху, къ буквѣ *д*,—самой высшей точки. Но еще поразительнѣе дѣйствуютъ паузы, именно—стоящія на начальномъ времени такта. Ср. съ „Музыкальною динамикою и агогикою" автора, Глава VI.

§ 31. Динамика и агогика въ многоголосной музыкѣ.

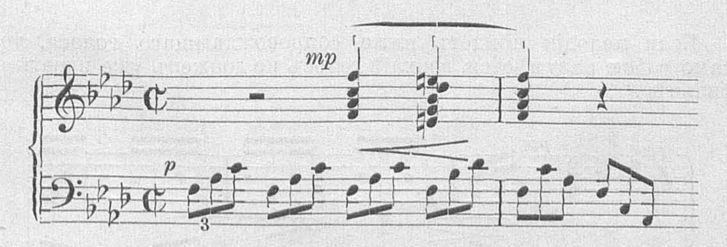
Почти всѣ наблюденія и выводы, приведенные въ послѣднихъ параграфахъ, касались распознаванія и правильной интерпретаціи метрическаго содержанія каждаго голоса отдѣльно; какъ же теперь долженъ относиться піанистъ къ разнообразнымъ сложнымъ требованіямъ нашей, на самомъ дѣлѣ, всегда многоголосной музыки?

Прежде всего піанистъ долженъ всегда отличать существенное отъ несущественнаго или же—главное отъ второстепеннаго, т. е. онъ долженъ распознать и затѣмъ ясно представить въ игрѣ и передать слушателю—какіе голоса составляютъ собственно тему и какіе—образуютъ только фигуративные, придаточные голоса, гармоническое сопровожденіе; случайно встрѣчающееся многоголосіе слѣдуетъ выдѣлять рельефнѣе. Піанистъ долженъ во всякомъ случаѣ формально отдѣлять собственно тему отъ различнаго рода фигуративныхъ голосовъ, массу же второстепенныхъ голосовъ—дѣлать возможно болѣе прозрачными. Средство для рѣшенія столь трудной задачи заключается въ умѣньи оттѣнять различные, по содержанію, голоса, примѣняя для нихъ различные роды ударовъ. Во всякомъ случаѣ дѣло это трудное, требующее не только общихъ музыкальныхъ дарованій и усид-
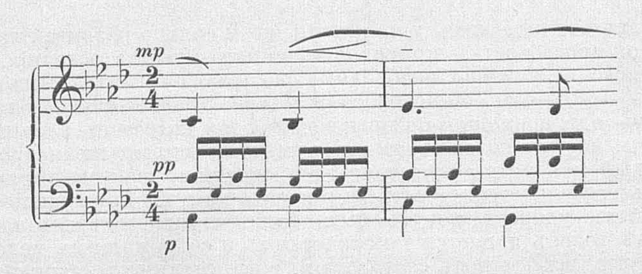
чивыхъ техническихъ упражненій, но и сильно развитой характерной способности,—природнаго тонкаго чувства осязанія. Для піаниста безусловно необходимо располагать извѣстнымъ числомъ различныхъ степеней силы удара; онъ не только долженъ умѣть одновременно воспроизводить три голоса съ различною силою, но онъ долженъ также съумѣть правильно нюансировать каждый изъ нихъ, самостоятельно, не уничтожая его характерныхъ особенностей. Простѣйшими задачами на примѣненіе различныхъ ударовъ могутъ быть такіе случаи, гдѣ или только одинъ голосъ является тематическимъ и содержащимъ мелодію, а другіе всѣ вмѣстѣ составляютъ аккомпаниментъ аккордами (plaqués), напр.:



или же—гдѣ нѣсколько голосовъ съ одинаковымъ ритмомъ исполняютъ тему, въ то время какъ другіе, болѣе подвижные, сопровождаютъ тему:
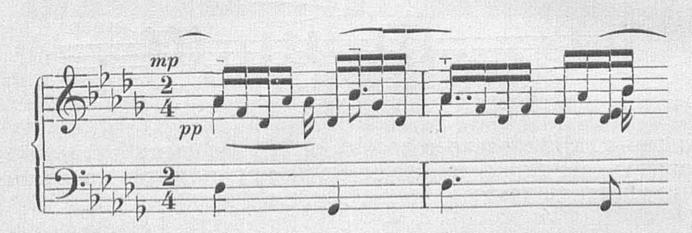


Въ такихъ случаяхъ достаточно, если тематическій (главный) голосъ, т. е. во второмъ случаѣ—*вся совокупность голосовъ*, содержащихъ тему, будетъ съиграна немного громче сопровождающихъ голосовъ, слѣдовательно, здѣсь прежде всего нужны удары только двоякой окраски. Но при болѣе пѣвучихъ мелодіяхъ, кромѣ вполнѣ подчиненныхъ сопровождающихъ голосовъ, является еще одинъ басовый голосъ, поддерживающій мелодію, который, хотя и долженъ уступить послѣдней въ силѣ, тѣмъ не менѣе исполняется сильнѣе другихъ сопровождающихъ голосовъ, напр.:

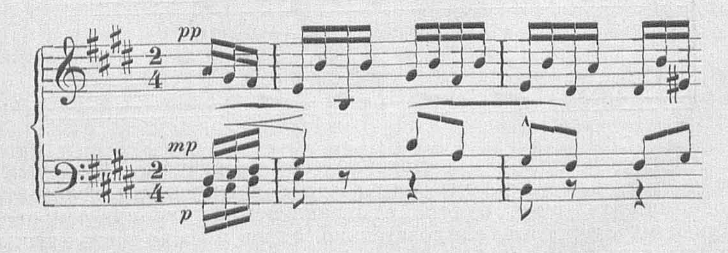


Воспроизведеніе отличительныхъ чертъ этихъ трехъ голосовъ уже гораздо труднѣе (во второмъ тактѣ, напр., должно остерегаться, чтобы *b* — сопровождающаго голоса — не слышалось, какъ бы принадлежащимъ мелодіи).
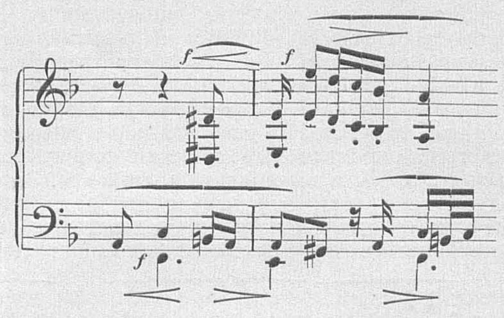
Сравнительно не трудно выдѣленіе мелодіи изъ фигураціи въ случаяхъ, въ родѣ слѣдующаго (*Sonata appassionata*):



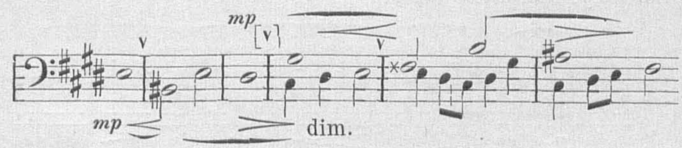
Если мелодія пойдетъ ниже сопровождающаго голоса, то, само собою разумѣется, верхній голосъ не долженъ уже играться сильнѣе.
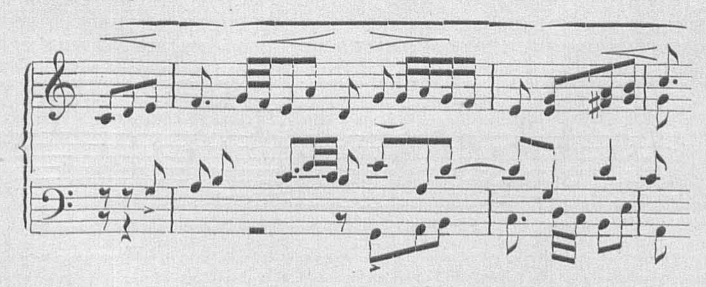


Но и нѣсколько голосовъ могутъ также имѣть совершенно одинаковое значеніе, какъ въ томъ случаѣ, напр., когда одной мелодіи противопоставляется другая:



Здѣсь было бы неправильно играть верхній голосъ слабѣе нижняго, различіе ихъ воспроизведется лучше всего помощью различной динамической нюансировки (<>). Подобныя требованія всегда предъявляются піанистамъ въ пьесахъ строго полифоническаго стиля. Въ фугахъ, конечно, первое правило то, чтобы выдѣленъ былъ голосъ содержащій тему и дѣлающійся вождемъ (опредѣляющимъ фразировку), повторяясь, смотря по обстоятельствамъ, съ перемѣною сильнаго такта на слабый, напр.:
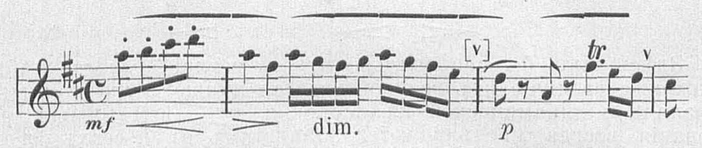


Однако при *stretto* это прекращается:

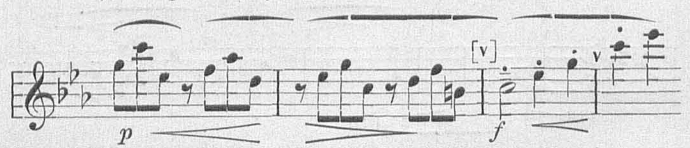


Здѣсь руководящимъ голосомъ является верхній, а низшіе ему подчиняются, хотя они также содержатъ тему: нюансировка приметъ послѣднее во вниманіе, нѣсколько выдѣляя только *вступленіе* (т. е. примѣняя такъ называемую экспрессію вступленія); въ остальномъ же динамика принаравливается къ верхнему голосу. Однако, подробное изложеніе полифонической игры заняло бы больше мѣста, чѣмъ весь этотъ катехизисъ; поэтому

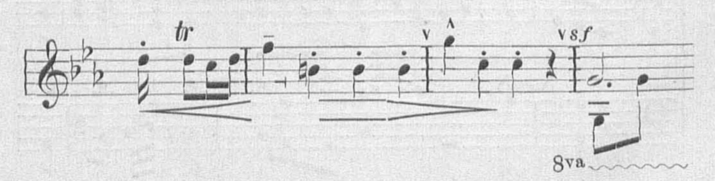
дальнѣйшія подробности на эту тему мы должны опустить, рекомендуя изученіе сочиненій Баха, особенно же его „Das Wohltemperierte Klavier", которое, какъ мы надѣемся, скоро появится въ аналитическомъ изданіи. Въ заключеніе однако, мы должны остановиться на томъ, чтобы указать,—какъ различныя нарушенія симметріи, опредѣляемые знаками фразировки, должны передаваться въ игрѣ и выясняться слушателю. Здѣсь прежде всего слѣдуетъ замѣтить, что всякая двойная *) фразировка должна выдѣляться примѣненіемъ оттѣнковъ, выходящихъ изъ рамокъ естественныхъ, обычныхъ нюансовъ, напр. (Моцартъ):



Здѣсь *p* не должно являться результатомъ *diminuendo*, которое, скорѣе должно держать еще въ границахъ *mf*, такъ что *p* дѣлается очень замѣтнымъ, прямо бросается въ глаза. Въ большинствѣ случаевъ въ такихъ двойныхъ фразировкахь *p* мѣняется на *f*, напр. (Моцартъ):



Пропускъ слабаго такта послѣ заключенія на сильномъ выйдетъ вполнѣ яснымъ, если мы придадимъ вступленію необходимую ширину (незначительное *удлиненіе* на центрѣ тяжести), напр. (тамъ-же):



Тактовая же тріоль (вставка двухъ слабыхъ тактовъ между двумя сильными), наоборотъ, требуетъ небольшого ускоренія, хотя и не въ такой степени, чтобы три такта дѣйствительно имѣли продолжительность соотвѣтствующую двумъ тактамъ, Перебой сильнаго такта другимъ, какъ бы на него нагромож-

*) Рельефное выдѣленіе ноты, имѣющей двоякое значеніе—какъ начинающей новую фразу и оканчивающей предъидущую. Пер.

деннымъ (сравни изданіе инвенцій Баха съ фразировкою, гдѣ указано много такихъ случаевъ), требуетъ для своей ясности *crescendo* и *allargando*. Однако, всегда будетъ главною задачею прежде всего — правильно опредѣлить фразировку. Но лишь только будутъ опредѣлены встрѣчающіяся всякаго рода сплетенія, расширенія и измѣненія въ значеніи, то не трудно уже будетъ найти вѣрное средство и для выраженія всего этого. Вѣдь, играть съ выраженіемъ—то же, что говорить осмысленно. Если смыслъ предложенія будетъ понятенъ, то едва ли окажется надобность въ болѣе подробныхъ указаніяхъ для его произношенія, потому что логическія ударенія сами собою упадутъ тогда на соотвѣтствующія слова. То же самое бываетъ и въ музыкѣ: если только мы распознаемъ центры тяжести низшаго и высшаго порядка и границы фразъ и мотивовъ, то остальное опредѣлится какъ бы само собою *). Но многіе-ли изъ занимающихся фп. игрою ощущаютъ вообще потребность идти дальше того, чтобы требуемые тоны лишь были воспроизведены при должномъ способѣ игры, въ вѣрномъ темпѣ и ровно въ тактъ?

---

*) Съ этимъ нельзя, однако, согласиться. Если уже ощущается потребность учиться правильно декламировать даже на отечественномъ языкѣ, слѣдовательно, на языкѣ ежедневно примѣняемомъ на практикѣ, притомъ—съ малолѣтства (во Франціи, напр., существуютъ особенныя, такъ называемыя. „школы говоренія"), то для правильнаго и яснаго для слушателей воспроизведонія муз. сочиненія въ особенности фортепіаннаго, отличающагося наибольшею сложностью, часто мало уступающею оркестровой партитурѣ, тѣмъ болѣе недостаточно одного умѣнья всесторонне анализироваь муз. сочиненіе и обладать необходимою техникою. Хорошій піанистъ долженъ быть вполнѣ ознакомленъ съ различными, наиболѣе цѣлесообразными пріемами фразировки и нюансировки, безъ чего онъ можетъ играть, хотя и правильно, но не достаточно ясно, не всегда понятно, сухо, черство. Хорошая фразировка—не только правильна, но и чрезвычайно ясна, понятна и рельефно-пластична. Кромѣ того, пріемы фразировки и нюансировки у хорошаго піаниста настолько разнообразны, что въ каждомъ данномъ случаѣ онъ можетъ употреблять и наиболѣе подходящій пріемъ, вслѣдствіе чего исполненіе его не страдаетъ монотонностью, ничуть не утомляетъ слушателя и поддерживаетъ интересъ до самаго конца пьесы. Фразировка—это цѣлая наука, хотя, къ сожалѣнію, до сихъ поръ еще не вышедшая изъ младенческаго состоянія. Кромѣ того, отъ современнаго піаниста требуется также и основательное знакомство съ ролью фп.-педалей и функціями ихъ при воспроизведеніи муз. сочиненія на фп. Все это, вмѣстѣ взятое, дѣлаетъ въ полномъ смыслѣ хорошее фп. исполеніе дѣломъ далеко не легкимъ и не всякому доступнымъ, такъ какъ, кромѣ знаній, нужно присутствіе врожденнаго и правильно развитаго вкуса, хорошаго природнаго туше и т. п. Выучиться же анализировать муз. сочиненіе и пріобрѣсти необходимую технику—дѣло несравненно болѣе легкое и болѣе доступное. Но одинъ анализъ для сознательнаго отношенія къ дѣлу, хотя и необходимый, ни чему изъ вышеупомянутаго, однако, научить не можетъ. Этому лучше всего поможетъ, кромѣ муз. образованія и природныхъ способностей, продолжительное, внимательное слушаніе художественныхъ исполнителей вообще, въ частности игры первоклассныхъ піанистовъ, притомъ, имѣя предъ собою ноты и карандашъ въ рукахъ, чтобы получить возможность все наиболѣе поучительное отмѣтить и затѣмъ обдумать и опредѣлить причины тѣхъ или другихъ нюансовъ и пріемовъ фразировки; такой пріемъ, конечно, не всякому въ должной мѣрѣ доступенъ, но онъ, именно, и скорѣй всего познакомитъ съ тайнами исполнительнаго искусства. Пер.

ПРИЛОЖЕНІЕ.

Учебная литература.

Изложенные въ катехизисѣ и систематично проведенныя основанія фп. техники стоять отчасти въ рѣзкомъ противорѣчіи съ тѣми основаніями, которыхъ придерживаются очень распространенныя школы, сборники этюдовъ и изданія; особенно принципъ подвижной кисти съ его слѣдствіемъ—аппликатурою, зависящею отъ постоянной перемѣны положенія руки, и болѣе или менѣе новыя требованія фразировочной игры заставляютъ относиться не индифферентно къ тому,—какія новыя сочиненія и какія изданія старыхъ сочиненій даются ученику въ руки. И въ этомъ никоимъ образомъ нельзя сомнѣваться. Тотъ, кто не понялъ естественнаго основанія, логической силы этихъ новыхъ законовъ, для кого въ его техникѣ спокойная кисть и и постоянно безучастная рука стали высшимъ идеаломъ, тотъ испугается аппликатуры изданій и новыхъ школъ, возникшихъ, на почвѣ этихъ новыхъ идей; даже и при всемъ искреннемъ желаніи ему не удастся скоро сродниться съ новыми правилами до того, чтобы быть въ состояніи примѣнять новую аппликатуру хотя бы только приблизительно съ одинаковою ловкостью, не говоря уже о томъ, чтобы онъ нашелъ ее болѣе удобною. Съ удивленіемъ однако онъ замѣтитъ, — съ какой легкостью дѣти будутъ исполнять и проводить аппликатуру, кажущуюся странною, запутанною, а на самомъ дѣлѣ лишь строго логичною, если съ самаго начала они обучены по принципамъ, ведущимъ къ ней.

Для элементарнаго обученія я до сихъ поръ не могу рекомендовать ничего иного, какъ первую тетрадь „Элементарной школы“ изъ третьей части моей „Сравнительной фп. школы“ (изданіе Д. Ратера), которой для даровитыхъ учениковъ хватаетъ на первое полугодіе и которая доводитъ ихъ до того, что они могутъ уже приступить къ сонатинамъ Клементи, соч. 36-е; менѣе же способные ученики на изученіе этой тетради употребятъ отъ трехъ четвертей года до одного года. Но такой отрадный результатъ достигается все таки благодаря одновременному изученію басовыхъ нотъ съ дискантовыми по методѣ, исключающей смѣшиваніе нотъ обоихъ ключей, благодаря, тому, что впродолженіе долгаго времени играютъ только одною рукою

и совершенно устраняютъ игру въ 4 руки *). Благодаря такимъ ограниченіямъ, пріобрѣтается возможность относительно быстро подвинуть впередъ ритмическое пониманіе, а также и положить солидное основаніе для гармоническаго положенія, Послѣднее пріобрѣтается въ особенности помощью болѣе подробнаго ученія о гаммахъ. Гаммы, начинающіяся не только съ тоники, но и съ верхней и нижней доминанты, прежде всего озадачатъ многихъ изъ учителей, такъ какъ они думаютъ, что пока ребенокъ не знаетъ — что̀ такое нижняя доминанта, онъ не можетъ понять и гаммы, съ нея начинающейся. Заключеніе это, однако, не вѣрно: игрою именно этихъ гаммъ, быстро и легко воспринимаемыхъ дѣтьми, эти послѣдніе скоро достигаютъ того, что, сначала частью лишь по догадкамъ, они получаютъ ясное представленіе о тоникѣ и доминантахъ, около которыхъ въ музыкальной логикѣ все вращается. А такъ какъ въ „Приложеніи“ они въ то же время вполнѣ знакомятся со всѣми консонирующими гармоніями (съ мажорными и минорными аккордами), то переходъ къ спеціальному изученію гармоніи будетъ при такихъ условіяхъ гораздо легче. Но для этого не требуется никакихъ предварительныхъ теоретическихъ объясненій; именно, какъ ребенокъ выучивается различать мажорныя и минорныя гаммы безъ всякихъ объяснительныхъ дедукцій, точно также дальше онъ съумѣлъ безъ нихъ же различить и доминантовыя гаммы. А тому, кто въ этомъ усомнился бы, могу сказать, что по этой методѣ впродолженіи цѣлаго ряда лѣтъ я обучалъ множество совсѣмъ начинающихъ учениковъ (не знавшихъ ни одной ноты) и очень быстро подвигалъ ихъ впередъ (инспектируемое мною элементарное отдѣленіе гамбургской консерваторіи имѣетъ 40 малолѣтнихъ учащихся, руководимыхъ по два сразу младшими преподавателями). Даже нѣтъ необходимости разъяснять съ самаго начала устройство гаммъ. Самое прочное усвоеніе гаммы получается скорѣе помощью представленія ея слуховымъ во-

*) Не совсѣмъ понятно,—почему авторъ этого почтеннаго труда придаетъ такое значеніе одновременному изученію обоихъ фп. ключей? Изученіе фп. ключей, среди другихъ элементарныхъ знаній, необходимыхъ для учащагося въ первый же періодъ обученія, является вообще дѣломъ сравнительно болѣе легкимъ даже при занятіяхъ съ мало способными учениками, знаніе обоихъ фп. ключей пріобрѣтается постепенно, въ извѣстномъ порядкѣ: сначала изучается въ совершенствѣ одинъ ключъ (обыкновенно—дискантовый), затѣмъ—другой; этотъ послѣдній усвоивается уже значительно легче и скорѣе перваго. Чтобы ученикъ не смѣшивалъ нотъ одного ключа съ другимъ, по усвоеніи пяти нотъ на линіяхъ въ другомъ ключѣ, ученикъ читаетъ эти ноты въ обоихъ ключахъ и т. д. Учить сначала одинъ ключъ удобнѣе потому, что при этомъ ученикъ не разбрасывается и лучше постигаетъ устройство нотной системы, къ тому же спѣшить съ усвоеніемъ обоихъ ключей рѣшительно нѣтъ никакихъ основаній, такъ какъ и при поочередномъ ихъ изученіи они свободно увсвоиваются вмѣстѣ съ другими также необходимыми и существенными знаніями въ полтора—два мѣсяца (считая по два урока въ недѣлю); раньше же этого срока нельзя снабдить ученика всѣми необходимыми свѣдѣніями изъ области эл. теоріи, метрики и сообщить техническія привычки пальцамъ, безъ чего и знаніе обоихъ фп. ключей не можетъ имѣть практическаго примѣненія. Мы не совсѣмъ согласны также съ изъятіемъ четырехручной игры въ первомъ періодѣ начальнаго обученія, такъ какъ игра въ 4 руки въ этомъ періодѣ приноситъ ученику многостороннюю пользу. Пер.

ображеніемъ. Конечно, сначала изучаются всѣ мажорныя гаммы, начинающіяся съ тоники, а потомъ всѣ минорныя (начинающіяся съ тоники), и только послѣ этого уже приступаютъ къ изученію доминантовыхъ гаммъ. Но именно, благодаря изученію доминантовыхъ гаммъ, ученикъ скоро научается опредѣлять вѣрную аппликатуру для всякаго гаммоваго пассажа, согласно съ объемомъ его въ каждомъ данномъ случаѣ. Моя „Элементарная школа" ознакомляетъ дѣтей также и съ основаніями ученія о фразировкѣ, такъ что учащіеся гарантированы отъ ошибки — принимать тактовый штрихъ за знакъ препинанія.

Изъ всѣхъ извѣстныхъ мнѣ фп. школъ ближе всѣхъ подходитъ къ моей точкѣ зрѣнія школа Леберта-Штарка (изданіе П. Юргенсона въ Москвѣ) по скольку она—вмѣстѣ съ изданіями классиковъ Котта (редактированными Лебертомъ, Файстомъ и Бюловымъ)—проводитъ аппликатуру, предполагающую легкую и подвижную кисть (перемѣну пальцевъ), а также—обращаетъ особенное вниманіе, вмѣстѣ со способами игры, и на разчлененіе музыкальныхъ фразъ (на фразировку). Однако, первая часть этой школы (вполнѣ достаточная на цѣлый годъ) ограничивается лишь упражненіями, исключающими подстановку большого пальца и ударъ сверхъ большого пальца (гаммы съ приготовительными къ нимъ упражненіями помѣщены только во 2-й части); къ послѣднимъ техническимъ пріемамъ чувствуется какой то страхъ, чему я не могу найти причины. Также и совершенное исключеніе *staccato* изъ упражненій перваго года (а пожалуй и второго), кажется, ничѣмъ не вынуждается. Во всякомъ случаѣ нужно было бы еще подумать,—не лучше ли обождать съ примѣненіемъ растяженій вродѣ, напр., растяженія 2-го и 5-го пальцевъ на сексту (даже такую, какъ *b—g*), какихъ въ первой части встрѣчается не мало. Опытъ, вообще, показываетъ, что дѣти безъ труда правильно изучаютъ, какъ подстановку б. пальца, такъ и игру *staccato*, и существуетъ достаточно основаній опасаться, чтобы такое боязливое избѣганіе упражненій для кисти, требующихъ прежде всего *легкость и подвижность* кисти, не затруднило въ будущемъ развитіе ея. А что такая легкость движеній кисти была конечно цѣлью и для составителей штутгартовской фп. школы, доказательстомъ этому служитъ ея аппликатура, почему я особенно настоятельно рекомендую (для пользованія. въ томъ или другомъ случаѣ, по выбору) слѣдующія части школы, также какъ и вполнѣ превосходные специальные этюды ея. Многіе изъ послѣднихъ, конечно, составляютъ подражанія извѣстнымъ этюдамъ Черни, Крамера и Клементи, которые я предпочитаю изучать въ оригиналѣ тѣмъ болѣе, что эти подражанія по музыкальному содержанію ни въ какомъ случаѣ не стоятъ выше оригинала. Послѣ моей „Элементарной школы" я даю сонатины (Клементи, соч. 36, Кулау, соч. 55, Клементи, соч. 37 и 38, Кулау, соч. 20, 59 и 88), однако же одновременно съ этюдами и установленными приготовительными техническими упражненіями. Какъ первые этюды я рекомендо-

валъ во второй части моей „Сравнительной фп. школы“ („Метода“ [Указанія для обученія, выборъ и порядокъ нумеровъ, спеціальныя соображенія относительно изученія каждаго отдѣльно техническаго учебника]) Л. Кёлера, Соч. 50 „Первые этюды“; однако, благодаря продолжительной практикѣ, я пришелъ къ такому убѣжденію, что этюды эти слишкомъ однообразны и слишкомъ похожи одинъ на другой, чтобы долго поддерживать живой интересъ у ученика; къ этому еще слѣдуетъ прибавить. что для упражненій въ игрѣ гаммъ и арпеджій, которыя эти этюды развиваютъ лишь односторонне, избранныхъ техническихъ упражненій вполнѣ достаточно. На этомъ основаніи я недавно самъ издалъ одну тетрадь этюдовъ (соч. 50-е и 60-е изданіе Кистнера), составляющихъ прямое продолженіе помѣщенныхъ въ моей „Элементарной Школѣ“ свѣдѣній и техническихъ упражненій, т. е. они прежде всего твердо придерживаются одинаковаго принципа аппликатуры и вмѣстѣ съ связнымъ ударомъ требуютъ и отрывистой игры.

Какъ приложеніе къ этимъ этюдамъ я особенно рекомендую этюды Бертини, соч. 100, не только развивающіе бѣглость, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, благодаря своему музыкальному содержанію, и разъучиваемые съ удовольствіемъ, и способствуюшіе образованію музкальнаго вкуса. Этюды того же композитора соч. 29 и 42 нужно имѣть въ виду для послѣдующаго времени. Выборъ 50-ти этюдовъ Бертини съ новѣйшею аппликатурою (т. е.— соотвѣтствующею нашимъ принципамъ) и съ тщательно разставленными знаками исполненія издалъ Г. Бонамичи (какъ „приготовленіе къ бюловскому изданію 50-ти этюдовъ Крамера“). Къ сожалѣнію, вмѣстѣ съ дорогимъ итальянскимъ изданіемъ не существуетъ дешеваго нѣмецкаго; тѣмъ не менѣе всѣмъ учителямъ рекомендуется пріобрѣсти изданіе Бонамичи, чтобы вписать всѣ желательныя утонченности аппликатуры въ издан я, находящіяся въ рукахъ учениковъ.

Теперь наступаетъ время приняться за исполненіе Баха, а именно,—нужно начать съ двух-и трех-голосныхъ инвенцій. Такимъ образомъ ученикъ мало по малу доходитъ до того, что, пройдя Черни, Соч. 636 „*Vorschule der Fingerfertigeit*“ и соч. 299 „*Schule der Geläufigkeit*“, дѣлаетъ уже громадный шагъ впередъ. Но какъ только приступили къ только что названнымъ пособіямъ для развитія виртуозности, слѣдуетъ, въ видѣ противовѣса, одновременно давать этюды Стефена Геллера, соч. 47, 46 и 45 (въ этомъ. именно, порядкѣ), очень хорошіе и богатые по содержанію; да и при дальнѣйшемъ обученіи всегда нужно заботиться о томъ, чтобы при выборѣ этюдовъ вмѣстѣ съ чисто технической стороною всегда обращалось вниманіе и на музыкальную.

Вторая часть моей „Сравнительной фп. Школы“ указываетъ дальнѣйшій путь въ области этюдовъ, отчасти помощью соотвѣтственныхъ характеристикъ цѣлыхъ сочиненій въ отдѣльности (Черни, соч. 299 и 834, 84 этюда Крамера, „Gradus ad Parnassum“

Клементи, Черни соч. 335, 355, 337 и т. д.). Для дальнѣйшаго изученія новѣйшей аппликатуры, выставленной въ „Элементарной Школѣ“ и въ моихъ „Самыхъ начальныхъ Этюдахъ“, соч. 50, также какъ и для ознакомленія съ принципами фразировки, служитъ еще моя „Приготовительная Школа фразировки“ (соч. 40, изданіе Зимрока, въ двухъ тетрадяхъ, изъ которыхъ первая составлена по Бертини, соч. 100). также какъ и болѣе трудныя упражненія въ гаммахъ (соч. 41, въ двухъ тетрадяхъ, тамъ же; ихъ не должно играть раньше Черни, соч. 299). Къ концу перваго года обученія фп. игрѣ принаровлены мои „Дѣтскія пьесы“ подъ заглавіемъ — „16 маленькихъ Этюдовъ“, слѣдовательно, ихъ можно проходить вмѣстѣ съ Сонатинами Клементи, соч. 37 и Кулау, соч. 55, если эти сонатины частью окажутся нѣсколько трудными. Сонатины, если нѣтъ подъ руками изданія съ фразировкою (Сонатины Клементи, соч. 36, 37 и 38 я обозначилъ, строго придерживаясь принциповъ, изложенныхъ въ „Катехизисѣ“), лучше всего учить по изданію Котта, такъ какъ способъ обозначенія, встрѣчаемый въ нихъ, основанъ на современной точкѣ зрѣнія. Однако же, я не совѣтую играть отдѣльно написанныя „передѣлки для маленькихъ рукъ“: Клементи прекрасно зналъ величину дѣтскихъ рукъ и написалъ эти сонатины не для взрослыхъ *). Поэтому будетъ гораздо лучше пріучить дѣтей уже на этихъ самыхъ пьесахъ, при встрѣчающихся растяженіяхъ, дѣлать прыжки, чѣмъ допускать несовершенное *legato*. Учитель долженъ строго воспретить имъ брать двойныя октавы и дѣлать растяженія на октаву, коль скоро они не могутъ еще хорошо съ ними справиться. Тамъ же, гдѣ встрѣчаются октавы, ученикъ научается выходить изъ затрудненія безъ посторонней помощи: при аккордахъ онъ опускаетъ въ правой рукѣ низшую ноту, а въ лѣвой—высшую, остальныя же беретъ самымъ обыкновеннымъ и удобнымъ способомъ; при послѣдованіяхъ нотъ очень большими скачкàми дѣлаетъ прыжки, ни мало не заботясь сдѣлать игру связною. Безъ этой мѣры ученикъ можетъ испортить себѣ большой палецъ (сравни „Катехизисъ“, сгибая его наружу въ среднемъ сочлененіи. Къ сожалѣнію штутгартовскіе издатели, какъ кажется разставили пальцы для *legato* даже въ такихъ мѣстахъ, гдѣ отсутствіе дугъ или же помѣщенныя точки, обозначающія отрывистую игру, требуютъ снятія руки съ клавіатуры; иначе они и не могли бы объяснить вообще многихъ сдѣланныхъ измѣненій. Если учитель будетъ придерживаться вышеупомянутаго пріема (относительно нотъ, связываемыхъ ученикомъ лишь съ большимъ трудомъ, и аккордовъ для него неудобоисполнимыхъ), то ему не придется слишкомъ затрудняться выборомъ пьесъ для учениковъ.

Желательное дополненіе къ сонатинамъ получается въ моемъ

---

*) Нельзя, однако, забывать, что во времена Клементи ширина клавишъ на фп. была меньшая, чѣмъ на современномъ нашемъ роялѣ. Пер.

изданіи „Шесть Сонатинъ І. В. Геслера“ (изданіе Литольфа), такъ какъ ихъ можно вставить, какъ переходныя, между болѣе трудными сонатинами Кулау и болѣе легкими сонатами Моцарта. Я долженъ также упомянуть здѣсь и о моихъ собственныхъ „Шести сонатинахъ“, соч. 42 (изданіе Зимрока); ихъ можно играть вмѣстѣ съ гесслеровскими сонатинами. Для болѣе высшихъ ступеней есть уже изданія съ фразировкою; фп. сонаты Моцарта и Бетховена (изд. Зимрока), а также *Impromptus* и *Moments musicaux* Шуберта (изд. Литольфа). Для остальныхъ же произведеній классиковъ можно придерживаться преимущественно изданій Котта, если онѣ не особенно дòроги (само собою разумѣется, что подобныя произведенія должно покупать, а не брать на время); въ противномъ же случаѣ должно пріобрѣсти одно изъ дешевыхъ изданій, давая предпочтеніе тѣмъ изъ нихъ, которыя стоятъ ближе всего къ современной точкѣ зрѣнія. Какъ на такія изданія можно указать, въ особенности, на изданія, просмотрѣнныя Клиндвортомъ и Германомъ Шольцемъ, По окончаніи элементарнаго обученія слѣдуетъ приступить къ изученію болѣе серьезныхъ техническихъ упражненій. Для этой цѣли можно почти одинаково рекомендовать массу существующихъ „Сборниковъ упражненій“, заключаюшихъ въ себѣ тѣ движенія пальцевъ, которыя послѣдніе должны производить (Пледи, Мертке, Бреслауръ и др.). Если же я съ этою цѣлью также укажу и на свои собственныя техническія приготовительныя упражненія (на вторую тетрадь третьей части „Сравнительной фп. Школы“), то это я дѣлаю лишь съ цѣлью указать, что тамъ болѣе, чѣмъ гдѣ либо обращено вниманіе на различные способы игры (*legato*, *staccato*, *mezzolegato*, *leggiero*) и что способами, тамъ приведенными, также какъ и—съ различною динамикою (*crescendo*, *diminuendo* и—съ *передвиженіемъ* такта), должно играть всѣ упражненія. Еще подробнѣе, чѣмъ моя школа, этимъ вопросомъ занимается мой трудъ: Указаніе для изученія техническихъ упражненій“ (изданіе Штейнгребера). На высокое значеніе приготовительныхъ техническихъ упражненій для усовершенствованія въ фп. игрѣ согласно современнымъ требованіямъ я достаточно указалъ раньше; теперь никто далеко не пойдетъ, если не сознаетъ важности такихъ упражненій и сообразно этому не будетъ посвящать соотвѣтственнаго времени на ихъ изученіе. Но здѣсь еще разъ должно напомнить о большой опасности, заключающейся въ развитіи одной лишь техники.

Тотъ, кто хочетъ сдѣлаться хорошимъ піанистомъ, долженъ прежде всего сдѣлаться хорошимъ музыкантомъ, т. е. развиться до такой степени, чтобы имѣть возможность принимать участіе въ разговорахъ съ хорошими музыкантами.

Но для достиженія этого требуется многое: развитіе слуха, теоретическое образованіе, знаніе литературы. Если ученикъ ограничится только исполненіемъ своихъ классныхъ пьесъ, то знанія его останутся очень ограниченными. Само собою разумѣется, что всѣ хорошія муз. пьесы, для него доступныя, онъ

долженъ проигрывать или прочитывать; этимъ онъ неизбѣжно пріобрѣтаетъ не только привычку читать *съ листа*, но всѣ его знанія и способности сильно развиваются. Однако, онъ не долженъ играть всего того, что только попадетъ ему подъ руку; онъ долженъ систематически подвигаться впередъ, наблюдать— какія сокровища скрываются въ нашей литературѣ и стремиться мало по малу со всѣми ими по возможности ознакомиться.

Для этого прежде всего слѣдуетъ обладать нѣкоторыми историческими познаніями. Для предварительнаго общаго ознакомленія служитъ мой „Катехизисъ исторіи музыки" вмѣстѣ съ моимъ „Музыкальнымъ словаремъ" (оба въ русскомъ изданіи П. Юргенсона). Словарь указываетъ затѣмъ дальнѣйшій путь въ литературѣ. Изъ болѣе пространныхъ историческихъ трудовъ можно особенно рекомендовать „Руководство къ изученію исторіи музыки" Аррея фонъ-Доммера (Москва у П. Юргенсона) и „Исторію музыки" А. В. Амброза (5 томовъ, Лейпцигъ, у Лейкарта), также какъ и ея продолженіе,—„Исторію музыки 17-го, 18-го и 19-го вѣка, В. Лангганса (тамъ же).

Наилучше составленныя біографіи великихъ фп. композиторовъ слѣдующія: „І. С. Бахъ" Ф. Спита (Лейпцигъ, Брейткопфъ и Гертель, 2 тома), „Г. Фр. Гендель" Фр. Кризандера (тамъ же, 3 тома), „Іосифъ Гайднъ" К. Ф. Поля (тамъ же, 2 полутома), „В. А. Моцартъ" Отто Яна (тамъ же), „Л. Бетховенъ" А. В. Тайера (нѣмецкій переводъ Г. Дайтерса, тамъ же) и еще В. Ленца (Бетховенъ разбирается здѣсь больше съ художественной точки зрѣнія), также—А. Б. Маркса и „Францъ Листъ" Лины Рамаинъ (2 тома).

Для большинства новѣйшихъ композиторовъ еще не составлено подробныхъ біографій, но зато встрѣчается множество брошюръ съ описаніемъ различныхъ эпизодовъ изъ жизни ихъ. (Сравни съ біографіями изъ „Музыкальнаго словаря", гдѣ указана и литература). Свѣдѣнія спеціально о развитіи фп. игры лучше всего можно почеркнуть изъ „Исторіи фп. игры" К. Ф. Вейцмана (Штутгартъ, у Котта) или изъ „Фортепіано" Ад. Рутарда (Лейпцигъ, братья Гугъ). Изъ многочисленныхъ „Указателей по фп. литературѣ" можно въ особенности рекомендовать Соч. Луи Кёлера (Лейпцигъ, И. Шубертъ и комп.) и Н. К. Эшмана (Лейпцигъ, братья Гугъ, 3-е изданіе въ обработкѣ Ад. Рутарда). Они содержатъ довольно подробный систематическій перечень самаго лучшаго въ литературѣ. Изъ прочихъ брошюръ, спеціально тактующихъ о фп. игрѣ, особенно выдѣляются: „Систематическая метода обученія фп. игрѣ и музыкѣ" Л. Кёлера (Лейпцигъ, у Брейткопфа и Гертеля), „Эстетика фп. игры" Адольфа Кулака (Берлинъ, у Гуттентага, 2-е изданіе, составленное Гансомъ Бишофомъ,—прекрасная книга), „Пониманіе— въ фп. игрѣ" А. Н. Христіаниса (Лейпцигъ, у Брейткопфа и Гертеля), „Expression musicale" Матиса Люси (Парижъ, у Синдоза и Фишбахера), а также, наконецъ, и первая часть моей „Сравнительной фп. школы"—Система (механика, техника, эсте-

тика), моя „Музыкальная динамика" (учебникъ фразировки, Гамбургъ, у Д. Ратера), „Практическое руководство къ фразировкѣ" (составленное вмѣстѣ съ докторомъ Карломъ Фуксомъ, Лейпцигъ, у Макса Гессе), „Будущее музыкальнаго исполненія" и „Свобода музыкальнаго исполненія" д-ра Карла Фукса (оба сочиненія—у Каземана, въ Данцигѣ). Д-ръ Фуксъ всячески защищаетъ приведенныя мною положенія.

Къ сожалѣнію нельзя обойти молчаніемъ того, что я неоднократно ссылался на свои брошюры и изданія; но вѣдь рѣчь велась именно о томъ, чтобы при обученіи фортепіанной игрѣ по возможности всегда и со всею строгостью примѣнялись тѣ основные законы фразировки.—со всѣми ихъ слѣдствіями,—которымъ я первый придалъ ихъ настоящее значеніе.

КОНЕЦЪ.

Р. К.

Вознесенскій, І.
— Тетр. II. Сравнительное обозрѣніе церковн. пѣснопѣній и напѣвовъ старой Юго-зап. Руси. — 50
— „ III. Ирмологъ Гавріила Головни. 1752 г. и Кругъ церковныхъ пѣснопѣній по напѣву Кіево-Печерской Лавры . . . — 30
— „ IV. Методъ греческаго церковнаго пѣнія испанца Іоанна Де-Кастро, съ приложеніемъ сборника пѣснопѣній той-же церкви. Составл. тѣмъ-же авторомъ. . . . . 3 —
— **IV.** О современныхъ намъ нуждахъ и задачахъ русскаго церковнаго пѣнія. *2-е изданіе.* — 25
— **V.** Общедоступныя чтенія о церковномъ пѣніи:
— Вып. 1-й. О достоинствѣ и благотворности церковнаго пѣнія: исторія народно-церковнаго пѣнія; о внѣхрамовомъ духовномъ пѣніи . . . — 40
— „ 2-й. О современномъ намъ церковномъ пѣніи въ Россіи, условіяхъ, мѣрахъ къ его процвѣтанію, предметѣ, области и свойствахъ онаго. — 40
— „ 3-й. Техника текстоваго и напѣвнаго состава и исполненія церковн. пѣснопѣній. — 50
— **VI.** О пѣніи въ православныхъ церквахъ греческаго востока съ древнѣйшихъ до новыхъ временъ. Ч. 1 и 2-я, съ приложеніемъ образцовъ греческаго осмогласія . . . . . 2 —
— **VII.** Главные пункты греческаго церковнаго пѣнія (гл. изъ той же книги). — 40
— **VIII.** Нотные образцы греческаго церковнаго осмогласія. . . . . — 75

Ганслинкъ, Э. О прекрасномъ въ музыкѣ. Дополненіе къ изслѣдованію эстетики музыкальнаго искусства. Переводъ М. Иванова . . . . . 1 —
— О музыкально-прекрасномъ. Опытъ повѣрки музыкальной эстетики. Переводъ съ нѣмецкаго *Лароша*, съ предисловіемъ переводчика. 1895 года. 1 50
— То-же, въ изящномъ переплетѣ . . 2 —

Гаррасъ, А. Карманный музыкальный словарь, исправленный кн. В. Ѳ. Одоевскимъ. *Новое 9-е изданіе.* 1899 г. — 50
— Slowniczek Muzyczny, opracowała Komarnicka. 1887 г. . . . . . . — 60

Геваргъ, А. Ф. Новый полный курсъ инструментовки. 1892 г. . . . . 6 —

Р. К.

Геваргъ, А. Ф. Методическій курсъ оркестровки. Переводъ В. Ребикова, пополненный примѣрами изъ произведеній русскихъ композиторовъ. **Выпускъ I.** Квартетъ. 1898 г. . . . . 3 —
— **Выпускъ II.** Малый симфоническій оркестръ . . . . 2 —
— **Выпускъ III.** Большой симфоническій оркестръ . . . . 2 —
— Всѣ три выпуска въ 1 томѣ. . . . 6 —

Геника, Р. Исторія фортепіано въ связи съ исторіей фортепіанной виртуозности и литературы, съ изображеніями старинныхъ инструментовъ. Часть I. Эпоха до *Бетховена* . . . 1 50

Гермеръ, Г. „Какъ должно играть на фортепіано“. Пять статей о произведеніи звука на фортепіано, объ акцентуаціи, динамикѣ, темпѣ и исполненіи, съ примѣрами для упражненій. Перевелъ съ нѣмецк. А. Буховцевъ. 1889 г. . . . . 1 —

Гимнастика пальцевъ, съ 37 рисунками. Составлена по Джаксону и друг., подъ редакц. врача С. Бѣлицъ-Геймана. *5-е удешевл. изд.* 1900 г. — 50

Гиро, Э. (профессора Парижской консерваторіи). Руководство къ практическому изученію инструментовки. Переводъ съ франц. Г. Конюса. 1892 г. 2 —

Глейхъ, Ф. Руководство къ новѣйшей инструментовкѣ, или правила къ изученію всѣхъ употребляемыхъ въ оркестрѣ инструментовъ. Въ этомъ руководствѣ, кромѣ того, объясняется способъ употребленія всѣхъ инструментовъ въ композиціи и переложеніи всѣхъ пьесъ для большаго и малаго оркестра, а равно для хора военной и бальной музыки . . . . 1 —

Григорьевъ, П. О православномъ церковномъ пѣніи . . . . — 25

Гуммертъ, Р. А. Матеріалы для образованія правильно постановленнаго хорового класса. I курсъ приготовительный. Предназначается для низш. и средн. учебн. завед. и приспособлено къ программѣ музыкальнаго курса въ институтахъ *Вѣдомства Императрицы Маріи* . . . . — 50

Гунке, І. Руководство къ изученію гармоніи, приспособленное къ самообученію. Томовое изданіе № 901. . 1 50
— Полное руководство къ сочиненію музыки. Часть I. О мелодіи. Том. изд. № 902 . . . . 1 —
— Часть II. О контрапунктѣ. Том. изд. № 903 . . . . 3 —

Р. К.

Гунке, І. Часть III. О формахъ. Том. изд. № 904. . . . . 2 —

— Эти же три части въ одномъ томѣ. Том. изд. № 902/4 . . . . 4 —

Джиральдони, Л. Аналитическій методъ воспитанія голоса. 1893 г. 1 —

Долинскій, С. М. Опытъ системы первоначальнаго обученія на фортепіано, механическія упражн. пальцевъ при неподвижной рукѣ, какъ основа фортеп. техники . . . . — 65

Доммеръ, А. Руководство къ изученію исторіи музыки. Переводъ съ нѣмецкаго А. Желябужской, подъ редакціей и съ приложеніемъ очерка исторіи музыки въ Россіи бывш. преподав. исторіи русскаго церковнаго пѣнія въ С.-Петербургской консерват. З. Дурова. 1884 г. . . . . 4 —

Дрэзеке, Ф. Руководство къ правильному построенію модуляціи. Переводъ съ нѣмецкаго А. С. Фаминцына . . 1 —

Ипполитовъ-Ивановъ, М. Ученіе объ аккордахъ, ихъ построеніе и разрѣшеніе 1 50

Казанскій, И. Учебникъ для духовн. школъ и сельскихъ пастырей, къ принятію одобренъ Св. Синодомъ. *2-е изд.* 1 —

Кашкинъ, Н. Учебникъ элементарной теоріи музыки. *11-е изд.* 1900 г. — 50

— Воспоминанія о П. Чайковскомъ. 1896 г. 1 —

Келеръ, Л. Преподаваніе на фортепіано. Практическіе совѣты, наблюденія и замѣтки. Перев. съ 4-го нѣмецкаго изд. 1880 г. . . . . . . 2 —

Кирилловъ, Н. Скрипачи XVII, XVIII и XIX столѣтій. Біографическіе очерки. *2-е изданіе.* 1890 г. . . . . — 75

Кольбе, О. Краткое руководство къ изученію генералъ-баса. Перев. съ нѣмецкаго съ нѣкоторыми измѣненіями Г. А. Лароша. . . . . . . 1 —

Коневскій, М. Исторія гармоническаго пѣнія въ русской церкви, съ прибавленіемъ краткихъ свѣдѣній объ организаціи пѣвческихъ хоровъ. *Изданіе второе.* 1897 г. . . . . . — 25

— Краткая исторія церковнаго пѣнія въ церкви Вселенской и мелодическаго пѣнія въ церкви русской. *Изданіе второе.* 1897 г. . . . . . . — 25

— Элементарный курсъ теоріи партеснаго церковнаго пѣнія. *Изданіе 3-е исправленное и дополненное* . . . . — 30

Конюсъ, Г. Сборникъ задачъ, упражненій и вопросовъ (1001), для практическаго изученія элементарной теоріи музыки. 1892 г. 1 50

— Дополненіе къ сборнику задачъ. 1898 г. — 50

Р. К.

Конюсъ, Г. Пособіе къ практическому изученію гармоніи 1 25

— Синоптическая таблица элементарной теоріи музыки 1 50

— То-же, на коленкорѣ . . . . 2 —

Коргановъ, В. Дж. Верди. Біографическій очеркъ. 1897 г. . . . . . . 1 —

Ладухинъ, Н. Краткая энциклопедія теоріи музыки. 1897 г. . . . . 1 —

— Опытъ практическаго изученія интерваловъ, гаммъ и ритма 1 25

— Сборникъ задачъ для практическаго изученія гармоніи . . . . 1 —

— Руководство къ практическому изученію гармоніи. 1898 г. 1 50

Ла-Мара. Музыкально-характеристическіе этюды. Перев. съ нѣмецкаго А. Желябужской. Т. 1. 2. по . . . 1 50

Ламперти, Ф. Искусство пѣнія (L'Arte del canto) по классическимъ преданіямъ. Техническія правила и совѣты ученикамъ и артистамъ. *2-е изд.* — 75

Ларошъ и Кашкинъ. На память о Чайковскомъ . . . . — 50

Леманъ, А. Книга о скрипкѣ, въ 2-хъ частяхъ съ 115 рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ 12-ти большихъ чертежей. 1893 г. . . . . 2 —

Лобе, І. Музыкальный катехизисъ. Переводъ П. И. Чайковскаго. *Новое изданіе. 19-я тысяча.* 1898 г. . . . . — 60

— Руководство къ сочиненію музыки. Томъ IV. **Опера.** Переводъ съ нѣмецкаго Н. Кашкина. 1898 р. . . . 4 —

— Отдѣльно: Ч. I—3 р., Ч. II. . 2 —

Майкапаръ, С. Музыкальный слухъ, его значеніе, природа и особенности и методъ правильнаго развитія. . . 1 50

Марксъ, А. Б. Всеобщій учебникъ музыки. Руководство для учителей и учащихся по всѣмъ отраслямъ музыкальнаго образованія. Переводъ съ 9-го нѣмецк. изд. А. Фаминцына, (in 8°, 427 стр.). *2-е изданіе.* 1893 г. . 3 50

Ж. Моженъ и В. Мень. Скрипка, Альтъ, Віолончель, Контръ-Басъ и Гитара. Смычки, канифоль и струны. *Новое полное руководство къ устройству струнныхъ музыкальныхъ инструментовъ и къ изготовленію смычковъ, канифоли и струнъ, съ прибавленіемъ особыхъ статей о починкѣ и храненіи смычковыхъ инструментовъ, и о скрипкѣ знаменитыхъ итальянскихъ мастеровъ, въ 4 хъ частяхъ съ пояснительными чертежами.* Переводъ съ французскаго И. Инякина . 1 —